ИСКУССТВО КИНО
№5/6 2020 www.kinoart.ru
5/6

СЕРИАЛЫ

«ЧЕРНЫЕ ПАРУСА» BLACK SAILS
«БОЛЬНИЦА НИКЕРБОКЕР» THE KNICK
«УДИВИТЕЛЬНАЯ МИССИС МЕЙЗЕЛ» THE MARVELOUS MRS. MAISEL
«ОХОТНИК ЗА РАЗУМОМ» MINDHUNTER
«АМЕРИКАНЦЫ» THE AMERICANS
«ОЧЕНЬ СТРАННЫЕ ДЕЛА» STRANGER THINGS
«ФАРГО» FARGO
«ЛУЧШЕ ЗВОНИТЕ СОЛУ» BETTER CALL SAUL
«ТРИМЕЙ» TREME
«МАЛЫШ КЕНКЕН» P'TIT QUINQUIN
«МЕТОД КОМИНСКИ» THE KOMINSKY METHOD
«ДРЯНЬ» FLEABAG
«УТРЕННЕЕ ШОУ» THE MORNING SHOW
«САМЫЙ ГРОМКИЙ ГОЛОС» THE LOUDEST VOICE

AMEDIATEKA

ЛУЧШИЕ СЕРИАЛЫ ПЛАНЕТЫ*

*по версии IMDb

18+

Реклама. ООО "А сериал"

Этот номер почти весь состоит из текстов про сериалы. Мотивация – обстоятельства жизни. Сидя по домам, мы и наши читатели досматривали, пересматривали бесконечные серии, втягивались в новые опусы, коротая или растягивая время, запрещавшее бежать в кино, театры, музеи, встречаться, путешествовать. Такая остановка в пространстве была и остается в чем-то благотворной. Но, разумеется, не потому что сериалы – это карантинное наше все. Просто время-как-таковое – один из магистральных сюжетов их композиции, повествовательных зигзагов и прочих содержательных (увлекающих) и формальных свойств.

Сериалы тематизируют именно время – прошлое, настоящее, будущее, насущное и мифологическое, биографическое и архетипическое, нацеленное на молодую аудиторию и зрителей постарше.

Выбор тех или иных сериалов определялся на сей раз (по)желанием авторов. Нам казалось важным такое предложение для тех (авторы ведь тоже люди), кто пребывает в смутном – непривычном повседневном – состоянии. Но выбор был артикулирован и нашим пониманием внеличностного, так сказать, значения того или другого названия.

Следуя давней журнальной традиции, мы присовокупили и контекстуальные статьи о времени в музыке, театре, а также о публикациях «романов с продолжением» (фельетонов). Эти материалы сдвигают границы узкоцеховых представлений о трансформациях, приключениях, да и о самом течении времени на других территориях.

В подготовке этого номера нас подстерегла неожиданность. Присланных в редакцию текстов оказалось так много, что и следующая журнальная книжка будет посвящена сериальной проблематике. Но в совершенно ином концептуальном антураже.

Читайте с удовольствием и не болейте.

КОНТЕКСТ I: АРТ-ЛИТЕРАТУРА-ПСИХОЛОГИЯ

5 СЛАВА ШВЕЦ
СИКСТИНСКАЯ КАПЕЛЛА КАК СЕРИАЛ

12 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
РОМАН С КРЕАЦИНОМ
«Капля креацина», режиссер Ростан Тавасиев

17 КИРИЛЛ ЗУБКОВ
ПОГУБЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ
Классическая проза XIX века как сериал

26 ЯКОВ КОЧЕТКОВ
ЯД И ЛЕКАРСТВО
Беседу ведет Галина Юскина

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. ПРОШЛОЕ

31 АЛЕКСЕЙ ФИЛИППОВ
УПЛЫВАЮЩАЯ НАТУРА
«Черные паруса», создатели Роберт Ливайн, Джонатан И. Стейнберг

42 АНДРЕЙ КАРТАШОВ
СОВРЕМЕННОСТЬ
«Больница Никербокер», создатели Джек Эмиел, Майкл Беглер; режиссер Стивен Содерберг

46 ТЕА ТКЕБУЧАВА
ПРИНЦЕССА НАШЕГО ВРЕМЕНИ
«Удивительная миссис Мейзел», создатель Эми Шерман-Палладино

51 РОМАН ВОЛОБУЕВ
МЕТОД И БЕЗУМИЕ
«Охотник за разумом», создатель Джо Пенхолл

57 ГЕОРГИЙ БИРГЕР
МЕЖ ДВУХ «ХОЛОДНЫХ»
«Американцы», создатель Джозеф Вайсберг

62 МАКСИМ КАЗЮЧИЦ
КРОВЬ ИЗ НОСА
«Очень странные дела», создатели Мэтт Даффер, Росс Даффер

73 ЕЛЕНА СМОЛИНА
СНЕЖНОЕ ШОУ
«Фарго», создатель Ноа Хоули

77 НИКИТА КАРЦЕВ
ЗА СВОБОДУ
«Лучше звоните Солу», создатели Винс Гиллиган, Питер Гулд

82 ТАТЬЯНА АЛЕШИЧЕВА
КОГДА СВЯТЫЕ МАРШИРУЮТ
«Тримей», создатели Эрик Овермайер, Дэвид Саймон

88 ИГОРЬ КИРИЕНКОВ
КЕНКЕН, БРАТ ЗАЗИ
«Малыш Кенкен», режиссер Брюно Дюмон

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. НАСТОЯЩЕЕ

93 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
ИГРОКИ
«Метод Комински», создатель Чак Лорри

101 БОРИС ЛОКШИН
ИНТИМНОСТЬ
«Дрянь», создатель Фиби Уоллер-Бридж

112 ФАРИД БЕКТЕМИРОВ
УДАРЫ ИЗНУТРИ
«Утреннее шоу», создатель Джей Карсон

121 НИНА ЦЫРКУН
ТЕНЬ СОБЛАЗНА
«Самый громкий голос», создатели Алекс Меткалф, Том Маккарти

126 АЛИСА ТАЕЖНАЯ
МЕРЗОСТЬ ПО-АМЕРИКАНСКИ
«Девочки», создатель Лина Данэм

132 НИНА СПУТНИЦКАЯ
8 ЖЕНЩИН, ИЛИ ОДНАЖДЫ В МОНТЕРЕЕ
«Большая маленькая ложь», создатель Дэвид Э. Келли

139 АННА ФИЛИППОВА
ONE NATION. UNDERWOOD
«Карточный домик», создатель Бо Уиллимон

143 ВИКТОР СОНЬКИН, АЛЕКСАНДРА БОРИСЕНКО
НЕВИДИМЫЙ ПРОТИВНИК
«Хорошая борьба», создатели Мишель Кинг, Роберт Кинг, Фил Олден Робинсон

148 АНАСТАСИЯ ЗАВОЗОВА
РАЗГОВОРЫ В АНТУРАЖЕ
«Дублинские убийства», создатель Сара Фелпс

152 ЯРОСЛАВ ЗАБАЛУЕВ
МЕРЦАНИЕ
«Миллиарды», создатели Брайан Коппельман, Дэвид Левин, Эндрю Росс Соркин

157 ДАНИИЛ ЛЯХОВИЧ
УЛЕТНЫЕ СЛУЧАЙНОСТИ
«В свободном улете», создатель Теренс Нэнс

161 ЕГОР БЕЛИКОВ
ГУБИТ ЛЮДЕЙ НЕ ПИВО
«Хорас и Пит», создатель Луис Си Кей

168 СЕРГЕЙ СДОБНОВ
НЕВЫНОСИМАЯ БЛИЗОСТЬ МИРА
«Нормальные люди», режиссеры Леонард Абрахамсон, Хетти Макдоналд

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. БУДУЩЕЕ

173 АНТОН ДОЛИН
СРЕДСТВА ЗАЩИТЫ
«Хранители», создатель Деймон Линделоф

184 ПОЛИНА АРОНСОН
ПОСОБИЕ ПО НОВОЙ НОРМАЛЬНОСТИ
«Двойник» («По ту сторону»), создатель Джастин Маркс

188 МАКСИМ СЕЛЕЗНЕВ
УБИКОВЫЕ СНЫ
«Маньяк», создатели Патрик Соммервилл, Кэри Фукунага

195 ЮЛИЯ ГУЛЯН
ОК, КОМПЬЮТЕР
«Мистер Робот», создатель Сэм Эсмейл

205 ОЛЕГ ЗИНЦОВ
КОГДА СПЯЩИЙ ПРОСНУЛСЯ
«Мир Дикого Запада», создатели Лиза Джой, Джонатан Нолан

212 ТАТЬЯНА ХУДЯКОВА
ТРАНСГУМАНИЗМ И ДЕЛО МИРА
«Годы», создатель Расселл Ти Дэвис

216 АНТОН ДОЛИН
СРОК ГОДНОСТИ
«Байки из Петли», создатель Натаниэль Халперн

223 ВСЕВОЛОД КОРШУНОВ
У НАС ЕСТЬ ПАПА?
«Молодой папа», «Новый папа», создатель Паоло Соррентино

КОНТЕКСТ II: ТЕАТР-МУЗЫКА

239 АЛЛА ШЕНДЕРОВА
НЕБЕРГСОН

249 КРИСТИНА МАТВИЕНКО
ДРУГОЕ ВРЕМЯ

256 АННА СОКОЛЬСКАЯ
ФОРМА ВОДЫ, ИЛИ АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ КВАРТЕТ НА КОНЕЦ ВРЕМЕНИ

262 SUMMARY

Слава Швец

СИКСТИНСКАЯ КАПЕЛЛА КАК СЕРИАЛ

Последние сто восемьдесят лет человечество избаловано возможностью запечатлеть (а позже и растиражировать) лицо любого человека. Любой интерьер. Пейзаж. Натюрморт. Путешественникам уже не приходится тратить тысячи слов, чтобы рассказать, на что похожи города за океаном. Мы узнаём известных современников и можем увидеть, не вставая с дивана, практически любое значимое событие последнего века. Можем пересмотреть это событие. Еще и еще. Столько раз, сколько нужно.

Все это – фантастическая роскошь, вырастающая из эпохи визуального голода, которая закончилась всего несколько веков назад. Житель небольшой деревеньки XV века, задавшись вопросом, как выглядел Христос, когда въезжал в Иерусалим, может получить ответ в церквях ближайшего города. Но если он захочет узнать, как выглядели Адам или Ева, ему придется отправиться в путешествие, если только не найдется богатый земляк, готовый продемонстрировать картинки из дорогой книги.

Довольно долгое время у католической церкви были эксклюзивные возможности утолять этот голод, а значит, и эксклюзивные права на любую визуализацию.

Конечно, прекрасно быть единственной кинокомпанией, финансы которой выдерживают многократную экранизацию одного и того же нарратива в разных версиях, – но именно так появится один из самых известных сериалов в мире, просмотры которого приносили еще в феврале 2020 года по миллиону евро ежедневно.

Сценарий

Естественно, залог удачного сериала. Тут все очевидно: в основу экранизации ляжет часть бестселлера всех времен

и народов, причем не книга Авдия или Послание Фессалоникийцам, а самые известные и популярные главы.

Раскадровка сцен

Уже существует. *Biblia pauperum,* или «Библия бедных», в печатном ее варианте увидит свет во второй половине XV века и сразу станет немыслимо популярной – люди гораздо лучше воспринимают текст Писания, если он проиллюстрирован. Выдержит бессчетное множество изданий и будет переведена на огромное количество языков.

Шоураннеры

Сикст IV, Юлий II, Лев X, Климент VII – каждый из них будет выбирать разные средства, технологии и исполнителей, но всех их объединит одно – желание рассказать историю от самого начала и до самого конца, а заодно и упрочить собственное положение, не говоря уже о том, чтобы лишний раз упомянуть о власти Церкви.

Параллельное кинопроизводство

Два цикла росписей – истории Моисея на южной стене и истории Иисуса на северной (или, переводя на киноязык, два сезона по восемь серий в каждом) – будут заказаны одновременно в 1480 году. Работать над ними начнут сразу четыре крупные мастерские – Боттичелли, Козимо Росселли, Гирландайо и Перуджино. Последний, правда, не выдержит, и в результате конфликта его заменят на Луку Синьорелли.

Другими словами, каждый из эпизодов снимает маститый режиссер с собственным почерком – но на общей площадке и по общей канве.

Художники по костюмам

Строгий костюм Бонда, оверсайз-худи Джесси Пинкмана или желтые и зеленые одеяния Моисея – то, что помогает зрителю безошибочно опознавать героя. Во время росписей четыре крупные мастерские должны были утвердить общий лук-бук для всех основных персонажей, опираясь на уже сложившуюся иконографию. Апостол Петр всегда одет в синее с желтой накидкой, Христос – в красное с синим, Иуда – в бордово-фиолетовое.

Точка съемки

Другая находка, позволившая четырем разным мастерским создать визуально однородное произведение, – общая для всех сцен линия горизонта. Это техническое ограничение заставляет каждого выстраивать композицию вокруг единой общей оси.

Сюжетная линия первых двух сезонов

Одновременный выпуск сразу двух сезонов заключается в противопоставлении зрителем каждой серии первого сезона такой же серии сезона второго.

Повествование придерживается хронологической канвы, но делает это очень условно. В первых сериях зрителя знакомят с обстоятельством рождения героев и их детством – вот дочь фараона тянется к корзине с младенцем, вот Мария улыбается ребенку под пристальным взглядом волхвов. Во второй серии герои совершенно взрослые люди: Моисей женат, и у него есть сын, да и Иисусу исполнилось тридцать, и он уже готов принять крещение от тщательно задрапированного Иоанна.

Третьи серии обоих сезонов рассказывает Боттичелли – и для каждой выбирает разные приемы. В истории о Моисее он прибегает к флэшбэкам: вот помолодевший по сравнению с предыдущим эпизодом Моисей нападает на египтянина, уходит в пустыню, встречается с будущей женой, слышит глас Божий и уводит народ из Египта. Во втором же сезоне автор придерживается хронологии рассказа – Иисус сразу после крещения уходит в пустыню, где будет искушаем дьяволом, переодетым во францисканского монаха. Кроме иронии эпизод украшен элегантным камео кардинала Джулиано делла Ровере – будущего заказчика, известного под именем Юлия II.

Пятая и шестая серии – кульминационные: Нагорная проповедь, дарование Заповедей, эффектное изгнание восставших левитов и история о вручении ключей, в которой Перуджино позавидовал бы сам Дэвид Линч.

Седьмые серии – финальные. Лука Синьорелли сделает зрелищный эпизод со смертью Моисея так, как это исполнил бы Гринуэй, а Росселли изобразит «Тайную вечерю» с меланхоличностью Висконти.

Постпродакшн

Даже в наши времена лет пятнадцать как считается неприличным выкручивать яркость цветов на максимум, если только речь не идет о визуальной передаче кислотного трипа. К концу XV века такой же неприличной стала чрезмерная позолота, но папа Сикст IV был человеком старых взглядов. В угоду ему Боттичелли, Гирландайо и Синьорелли пришлось дополнительно золотить фрески – история, сравнимая с тем, как продюсер упорно требует наложить цветовые фильтры «поярче» и совершенно не принимает в расчет уже изменившуюся эстетику.

Прокатное удостоверение

Странно было бы думать, что Микеланджело или Боттичелли и Перуджино работали без подробного согласования с заказчиком всех, даже самых мелких, деталей. К счастью, мы даже знаем состав комиссии, выдававшей прокатное удостоверение на первые два сезона, – дотошный Ватикан сохранил акт приема работ от 1482 года. В нее входят: Антонио да Пинероло, *in sacra pagina magister*, а проще – доцент факультета теологии, обладающий необходимыми компетенциями во всем, что касается Святого Писания, и принадлежащий к тому

же ордену францисканцев, что и папа. Вторым будет каноник св. Петра Бартоломео ди Боллис и, конечно, третьим – архитектор капеллы.

Римейк

Восьмые, заключительные серии обоих сезонов не сохранились. Позже их перепишут небесталанные художники второй волны маньеризма, но, как это обычно бывает полвека спустя, римейки эти так будут отличаться от остальных, что ни у кого не останутся в памяти. Пройдет двадцать шесть лет – намного меньше, чем прошло между «Возвращением джедая» и Rogue One. Джулиано делла Ровере из чудесного камео в третьем эпизоде станет папой Юлием II и пригласит для создания приквела того, кто расскажет одну из самых зрелищных историй за последние пятьсот лет.

Приквел

Выбор художника для потолка капеллы кажется совершенно неочевидным решением. Юлий II доверил контракт человеку без опыта работы в этой технике – как если бы на кинопроект пригласили исключительно театрального режиссера, никогда не занимавшегося кинопроизводством. И – удивительно – шоураннер не прогадал.

Все девять серий третьего сезона о начале начал (от сотворения мира) рассказаны так, что «Начало» (Inception) Кристофера Нолана выглядит на их фоне стихотворением о мухе, севшей на варенье. Сложная композиция с проходными персонажами, гигантская массовка, сорок предков Христа, вставные ретроэпизоды с пророками и сивиллами, два десятка обнаженных юношей, предваряющих короткие аллегорические истории каждой нечетной серии, – и голова немедленно идет кругом.

Из всего этого сложно устроенного мира большая часть зрителей запомнит лишь один момент: две тянущиеся друг к другу руки.

Спин-офф

Следующий заказчик, сменившийся на папском престоле, эту проблему перегруженности учтет.

Лев X Медичи закажет рассказ о деяниях апостолов тому, кто славится ясным и спокойным ритмом повествования. Четвертый сезон будет делать Рафаэль, и на девять полнометражных эпизодов плюс три небольшие вставки уйдет больше четырех лет. Протагонист – Павел, дейтерагонист – Петр, декорации – экзотические виды Афин и Листры.

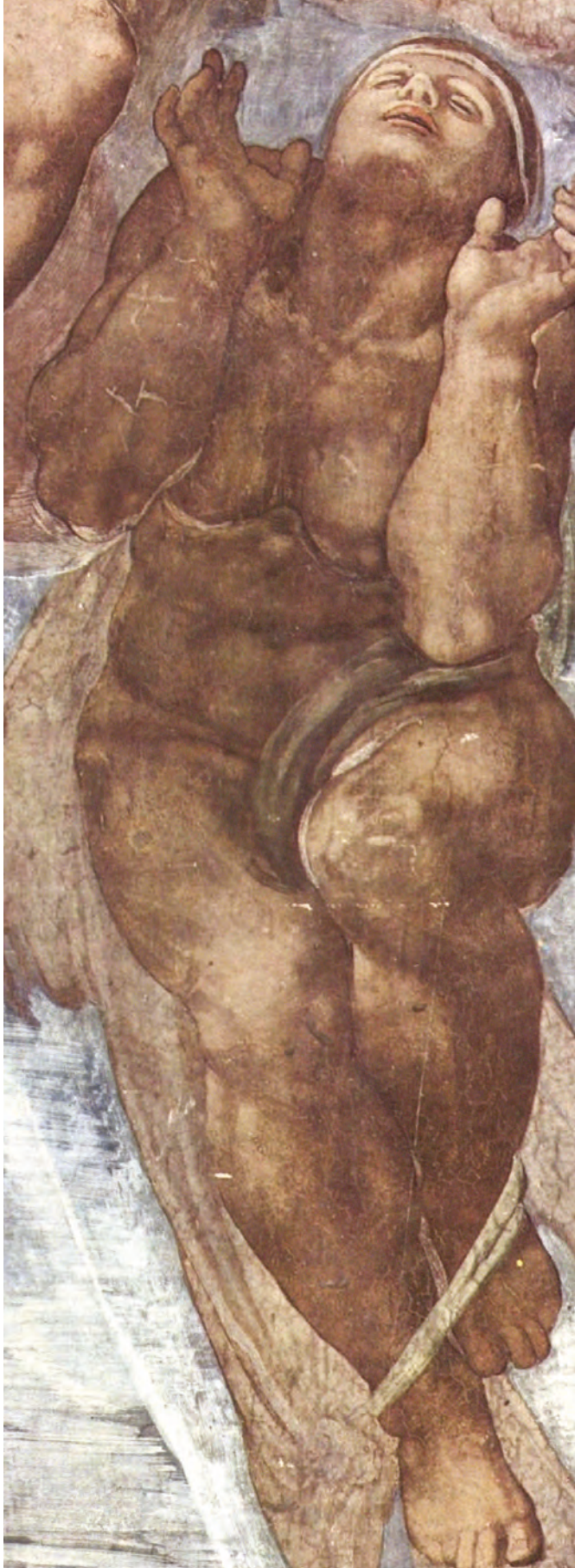
Самое дорогое производство из всех (один гобелен стоит как пять потолков) – и самый неудачный выбор технологии. Нежные шпалеры не держат удар времени так, как это делает пропитанная краской стена. Весь четвертый сезон с его удивительно ясно рассказанными историями почти моментально изъяли из проката, и увидеть целиком его невозможно: гобелены из-за выцветания практически никогда не экспонируются все вместе.

Сиквел

Редкий популярный сериал обходится без того, чтобы к нему не досняли полный метр. Так случилось и с Сикстинской капеллой – через полтора десятка лет на эту площадку снова возвращается Микеланджело.

Первые серии двух сезонов будут принесены в жертву, и на освободившемся пространстве появится самая грозная парусия всех времен. Она переживет несколько волн цензуры и реставрацию, скандал от которой будет сравним с раскрашиванием культовых черно-белых фильмов. Но даже без реставрации и с цензурой производимый ею эффект всегда будет оглушительным.

Не только драма – самый настоящий психологический триллер, от которого у внимательного зрителя уходит в пятки бессмертная душа, потому что только внимательный зритель сможет заметить, как художник и режиссер ломает четвертую стену – и герои уже занесли ногу, чтобы шагнуть с экрана в зал ◆



Евгений Майзель

РОМАН С КРЕАЦИНОМ

«Капля креацина»
Автор сценария, режиссер, художник Ростан Тавасиев
Россия
2017

– «Спящий заяц» – прекрасная работа. Без Названия – единственный, кто сегодня удачно работает с креациновой плазмой. 200 граммов чистого креацина!
– А кто такой этот Без Названия? В моей коллекции есть его работы? И что такое «заяц»?
«Капля креацина». Диалог из первой серии

Сериалы бывают разные. Мастерские, серьезные, выдающиеся. Культовые, популярные, знаменитые. Бывают, хотя и редко, гениальные. И есть «Капля креацина», которую трудно отнести к какой-либо из этих категорий.

Произведение не кинематографиста, а художника, «Капля…» была представлена в 2017 году в петербургской галерее Anna Nova. С тех пор гастролировала по выставочным залам, пролетев ниже радаров кинофестивальных отборщиков. Несмотря на современное многообразие площадок, собирающих разного рода экспериментальные фильмы, «в кино» она была показана лишь однажды. Эта единственная премьера состоялась под открытым небом в сибирском лесу на знаменитом Канском фестивале (в количестве лишь двух первых эпизодов), где ее и увидел впервые автор этих строк. Страной производства в каталоге была указана планета Мальгаут, где действительно разворачиваются события одной из серий.

Здесь самое время сказать, что «Капля креацина» – это восьмисерийный *диафильм*, каждый эпизод которого (продолжительностью от восьми до одиннадцати минут) представляет собой набор сменяющих друг друга слайдов, снабженных подписями и аудиодорожкой.

На слайдах красочная живопись в фирменной стилистике ее автора, художника Ростана Тавасиева, с игрушечными, мнимо эмблематическими (а также иероглифическими и арабскими) мотивами. Место действия – вселенная, время – далекое будущее, вместо людей – диковинные существа различной природы. Тема – искусство, или, точнее, арт-индустрия, будущего. Главный герой – художник Без Названия, состоит из нарисованной в мультипликационном стиле заячьей головы зеленого цвета с конусообразным голубым кристаллом над головой (предположительно символом креацина), установленной на чем-то вроде куска колонны, две оранжевые морковки и что-то вроде синей орбиты в районе нижней части тела. Прочие персонажи не менее, а чаще более схематичны. Плюшевая игрушечность, характерная для других работ Тавасиева, уступила слегка тревожной абстракции, украшенной холодно-атмосферным электронным саундтреком. Текст сопроводительных субтитров, зачитываемый голосом операционной системы MacOS (помощником типа Сири) с его особой интонацией и часто ошибочной расстановкой ударений и в отдельных словах, и внутри предложения, иронически усиливает эффект отстраненности и техногенной футуристической дегуманизации.

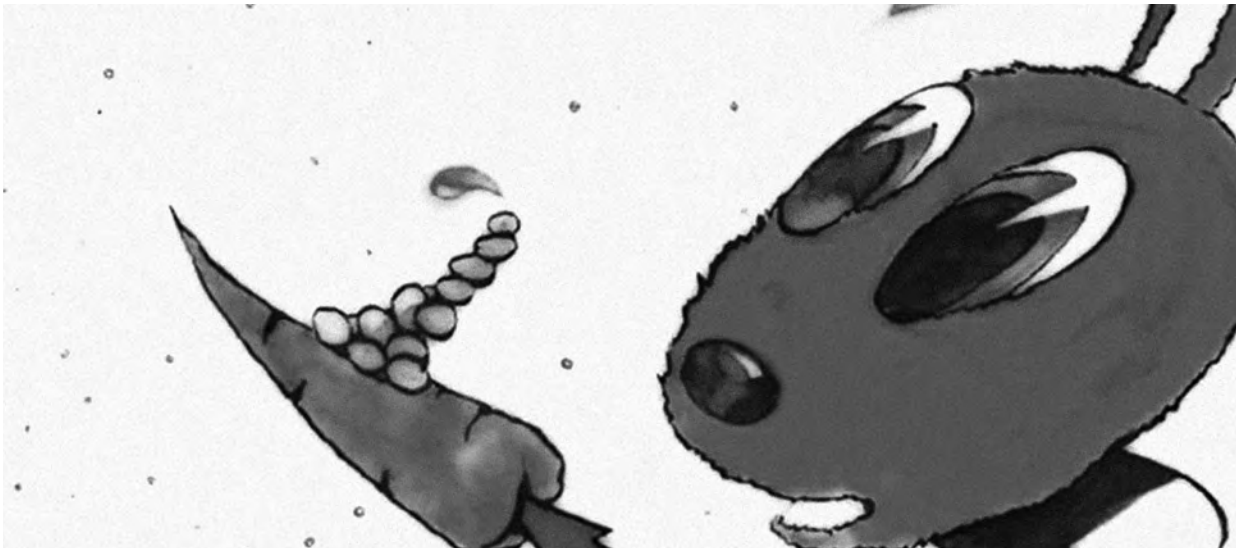
Теперь несколько слов о том, что за будущее перед нами. Как гласит уведомительный текст (а тизер излагает это еще более афористично), в XXI веке человечество окончательно переложит все решения на искусственный интеллект, а тот однажды осознает себя сперва произведением искусства, а вскоре – свободным художником. В ходе этого процесса в биоквантовом сознании будет впервые синтезирован креацин. «Сильнейший стимулятор творческих способностей и для квантовых нейромеханизмов, и для биологических существ», креацин спровоцирует быстрый рост многочисленных инопланетных цивилизаций. Создаваемое художниками искусство, в свою очередь, превратится в главный источник чистого креацина, благодаря чему роль галерей и различных форумов современного искусства – этих важных хабов во всемирной циркуляции креацина – резко возрастет, а занятие искусством станет не только сверхприбыльным, но и опасным. Дополнительная острота в том, что в биоквантовой реальности креацин способен служить не только стимулятором творческих процессов, но и настоящим топливом, позволяющим преодолевать, например, космические расстояния со скоростью воображения или производить те или иные силовые изменения в физическом мире, нередко непредсказуемые и разрушительные. На этой креациновой непредсказуемости основаны многие приключения героев фильма.

Каждая серия – законченный рассказ о той или иной передряге, в которую попадает Без Названия и из которой он благодаря стечению обстоятельств, а также своему художественному дарованию обычно ухитряется благополучно выбраться. Уже первая серия настраивает на житие (жанр, в дальнейшем выдерживаемый вполне строго): в результате чужой неосторожности Без Названия – к тому моменту

«Капля креацина», режиссер Ростан Тавасиев

талантливый, но недостаточно признанный – поглощен собственной креациновой плазмой (вместе с галеристкой и коллекционером, которому они пытались продать работу), но чудом остается жив, коротая время на случайно подвернувшемся астероиде. Во Вселенной все уверены, что художник погиб, став частью собственного произведения, и цены на его работы бешено взлетают. В следующих семи сериях Без Названия торжественно воскреснет в атмосфере планеты Мальгаут; откроет выставку «Скука и Политика»; займет должность ректора в академии художеств двухмерной, то есть совершенно плоской, звездной системы Ка; попадет в плен к всесильному деспоту, исполнив его, казалось, невыполнимое желание, и совершит ряд других ослепительных подвигов, достойных настоящей живой легенды креациновой эпохи и героя житийной литературы. Для легкомысленного жанра фэнтези характерен акцент на увлекательных приключениях, но здесь он не мешает рассмотреть экстравагантное будущее, через контуры которого угадывается проницательный взгляд на современность.

Итак, производство красоты и вообще любая творческая активность сплелись в неразрывном союзе с неким универсальным нейростимулятором. Высокое искусство, этот почтенный объект баумгартеновской эстетики – того самого «чувственного знания» (cognitio sensitiva), которое всегда было немножко смешанным, неясным (confusa), – без всякого конфуза и неопределенности укоренилось во вполне «низменной» практике наркотической (наподобие кокаиновой или амфетаминовой) зависимости, став практически ей синонимичным (наличие креацина всегда означает могучий творческий потенциал, производящий новые порции креацина). Со времен Аристотеля эстетическое воздействие понималось как катарсис – термин, многие столетия используемый также и в медицинском контексте как очищение в результате действия слабительного или клизмы. Искусство будущего больше не очищает,



«Капля креацина»

а стимулирует новую выработку креацина, гарантируя продолжение эйфории.

Трудно не заметить, что с точки зрения классической культуры подобная волшебная экономика выглядит скандально. Несмотря на почтенную традицию употребления человечеством психоактивных веществ и не менее давнюю связь этой традиции с ритуалами и с творчеством, никакой наркотик не может, по общему мнению, превратить бездарность в талант, да и быть наркоманом еще, мягко говоря, не значит быть художником. Однако «Капля креацина» как бы намекает нам, что такое понимание вопроса может однажды остаться в прошлом и, возможно, уже сегодня выглядит устаревшим. В самом деле, с точки зрения капиталистической современности, когда практически все живое и неживое вокруг рано или поздно, добровольно или принудительно подчиняется требованиям эффективного менеджмента, процедурам оптимизации и автоматизации (сколь угодно грамотным или, наоборот, некомпетентным, безумным и варварским), превращение искусства в некий лицензированный результат, достигаемый строго через определенные биохимические процедуры, смотрится на каком-то этапе развития технологий вполне закономерно и естественно.

Рассмотрения заслуживает и другая не самая тривиальная идея сериала – что искусство (в частности, изобразительное) суть не что иное, как наркотик. Здесь имеет смысл вспомнить Антонена Арто, чьи интуиции имеют на удивление много общего с тем, что мы видим в сериале Тавасиева. Будучи тяжелым опийным наркоманом, то есть не понаслышке знавший, о чем говорит, Арто сравнивал просмотр кино с «инъекцией морфина […], действующей непосредственно на серое вещество мозга»[1]. Ассоциация с французским визионером может показаться слишком произвольной (где Арто и где Тавасиев), но она не ограничивается простым указанием на химическую природу

1. Цит. по: *Flittermann-Lewis, S.* The Image and the Spark: Dulac and Artaud Revisited. – В книге: Dada and Surrealist Film, R. Kuenzli (ed.). Cambridge MA: MIT Press, 1996.

воздействия искусства. Не менее важно наблюдаемое нами в «Капле креацина», пусть и в самой условной, упрощенной форме, алхимическое превращение внутреннего во внешнее. Арто верил, что в будущем «жизнь – или то, что мы называем жизнью, – станет неотделимой от ума. Глубокая ментальная территория [в английском издании: *profound mental terrain*] начнет прорываться на поверхность»[2]. Также он считал, что кино лучше, чем любой другой вид искусства, способно отслеживать эти ментальные движения: «Использование кинематографа для рассказывания историй или для записи внешней реальности лишает его лучших из его ресурсов и препятствует его самой глубокой цели […] выразить элементы мышления, внутреннее сознание»[3]. Из сериала мы не так уж много знаем о форме и содержании работ, которые создает Без Названия, – в основном это названия и обстоятельства возникновения (в первой серии, впрочем, мы видим работу «Спящий заяц»), но несомненно, что его искусство имеет дело и с изображением, и с сознанием (поскольку в биоквантовой реальности искусство создается через определенные техники сознания), и с движением изображений, то есть с технологиями, в какой-то мере восходящими к кинематографу. Пусть в упрощенной, комиксовой форме, но, похоже, этот описываемый Арто иммерсивный «прорыв наружу» идей, стремительно обретающих плоть реальности, и происходит в сериале. В каждой серии мы видим, как художники, галеристы и управленцы высокого ранга преобразуют окружающую среду, придавая ей посредством воображения ту или иную форму.

Любопытно, однако, что триумф красоты и интеллекта, их высшее признание, о котором, казалось бы, люди искусства в наше время могут только мечтать, вовсе не привел космическое сообщество к какой-либо гармонизации или упорядочиванию социальной жизни. Скорее он подтвердил давнюю уверенность Платона, что излишняя увлеченность художествами ведет любое государство к неуправляемому хаосу. Впрочем, основные проблемы, как и всегда, исходят от гигантских корпораций, сумасбродных правителей и «тайных зловещих обществ». Нестабильная реальность, в которой, по выражению Ницше, нет ничего, кроме становления, напоминает описания Поля Вирильо, глубже прочих осознавшего связь оптического иллюзионизма (в том числе проходящих под «мирными грифами» искусства или кинематографа) и современных военных технологий, становящихся все более дистанцированными и могущественными. Если воображение неотличимо от реальности, пророчество Вирильо о том, что «наша общая судьба – стать фильмом»[4], можно считать сбывшимся.

Как и многие деликатные и ни на что не похожие произведения, «Капля креацина» не стала громким явлением, не оказала влияния на остальной процесс, не предвосхитила какие-либо передовые тренды. Нельзя даже сказать, что она сильно впечатляет визуально или технически. Однако с высокой долей вероятности это самый необычный сериал, который вы (не) видели за многие годы. ◆

2. Цит. по: *Barber, S.* The Screaming Body: Antonin Artaud. – Film Projects, Drawings and Sound Recordings. London: Creation Books, 1999.

3. Там же, с. 39.

4. См.: *Virilio, P.* The Last Vehicle. – В книге: Hatred of Capitalism: A Semiotext(e) Reader, C. Kraus & S. Lotringer (eds). New York: Semiotext(e), 2001.

Кирилл Зубков

ПОГУБЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ

Классическая проза XIX века как сериал

В школьные годы автор этих строк должен был провести более суток в поезде дальнего следования. Чтобы занять время, я взял из родительской библиотеки самую толстую книгу – «Братьев Карамазовых». Случилось то, что, наверное, знакомо подавляющему большинству читателей Достоевского: примерно на том месте, где Иван Карамазов читает Алеше свою поэму о Великом инквизиторе, роман полностью меня поглотил. Я читал много часов подряд и не мог оторваться, хотя мне хотелось есть, пить и спать, а голова кружилась и болела – то ли от слишком долгого чтения, то ли от духоты в вагоне. Пожалуй, философские споры героев поразили меня даже сильнее, чем детективная интрига романа, основанная на загадочном убийстве и поиске виновных среди сыновей жертвы. Этот эпизод на первый взгляд выглядит совершенно естественно для современного человека, читающего роман Достоевского: потрясение, произведенное авторскими идеями, способность книги захватить читателя и не отпускать до последней фразы, воображаемое погружение в особый мир, далекий от окружающей действительности, – все это нормальный опыт чтения классического романа. Дело, однако, в том, что роман Достоевского, как и проза его современников, рассчитан на принципиально иное восприятие, для которого практически ни один из перечисленных параметров не работает или, по крайней мере, работает не так, как для современного читателя.

То, как люди читают книги, смотрят фильмы и спектакли, слушают музыку, во многом зависит от формата и медиа, в которых им доступны те или иные произведения. Сама по себе эта мысль самоочевидна: понятно, скажем, что смотреть один и тот же фильм в кинотеатре, по телевизору и с экрана компьютера – качественно

ЖУРНАЛЪ
ДЛЯ ДѢТЕЙ,
или
пріятное и полезное чтеніе
для образованія ума и сердца
съ Картинками.
С:ПЕТЕРБУРГЪ.
1813 года.

разный опыт. Однако если для телесериалов постановка вопроса о роли медиа кажется вполне естественной, то к разговору в этом духе о классических толстых романах XIX века отечественный читатель привык мало: в школе и в большинстве вузовских курсов речь об этом не заходит, и даже ученые историки литературы редко уделяют этому вопросу достаточное внимание. В первую очередь, как кажется, здесь виновата инерция восприятия. Наши современники обычно впервые знакомятся с романами Бальзака, Диккенса или Достоевского тогда, когда им вряд ли хочется всерьез задумываться о сложных вопросах медиальности, а после сам процесс чтения таких произведений становится (не в последнюю очередь благодаря школе) очень «естественным» опытом, который не хочется и неинтересно проблематизировать. Читатель романа реалистической эпохи думает обычно об описанной действительности или об авторской позиции, а вовсе не о том, как он читает, – хотя именно те формы, в которых становится доступным чтение, определяют наше восприятие, включая способность находить в книгах правдоподобные описания действительности или выражение авторского мнения.

Обычно классика XIX века воспринимается современным читателем прежде всего как собрание сочинений на книжной полке. Недаром долгое время признаком наибольшего признания со стороны государства и общества служила публикация полного собрания сочинений с научным комментарием. Излагая эти признаки, мы во многом будем опираться на идеи известного историка Роже Шартье, описывавшего воздействие на культуру грандиозной революции в писательских и читательских практиках, произведенной переходом от свитка к новому типу организации письменного текста – кодексу, а после и к печатной книге[1]. Во-первых, книги доступны сразу целиком. Это позволяет читать их определенным образом: подряд, не отрываясь, от начала и до конца, а при желании или потребности – возвращаясь назад. Такая манера чтения располагает к тому, чтобы читать книгу как единое, неразделимое целое – именно так, как классическая эстетика рекомендовала относиться к произведению искусства. Во-вторых, библиотечная система задает контекст. Конечно, человек может читать в каком ему угодно порядке, но уже сама организация библиотеки подсказывает, каким образом естественнее всего воспринимать эти произведения. В частности, распределение книг по полкам способствует тому, что вымышленные произведения редко смешиваются с невымышленными:

1. См.: *Шартье Р.* Письменная культура и общество. М., «Новое издательство», 2006.

«Война и мир» едва ли может стоять на одной полке с историческими трудами. В-третьих, романы чаще всего сгруппированы по авторам, жанрам и хронологии: естественным порядком чтения или, по крайней мере, восприятия становится, например, последовательность романов Достоевского, где «Братья Карамазовы» стоят на последнем месте. Такая организация приучает нас мыслить о литературе сквозь призму авторства: целостное выражение авторского замысла становится, например, ценнее, чем набор примеров образцового слога, заимствованных из разных писателей.

25 іюня 1906 г. (XXII годъ изданія) № 25.

ВОКРУГЪ СВѢТА

ЕЖЕНЕДѢЛЬНЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЪ ПУТЕШЕСТВІЙ ПО СУШѢ и ПО МОРЮ.

Жертвы моря. Съ картины Жерома.

Шартье утверждал, что переход к электронному формату приводит к не менее значительной революции в чтении, чем появление бумажной книги. В целом французский историк, вероятно, прав, однако пока классика демонстрирует впечатляющую устойчивость: даже в электронном виде (и даже в кратком содержании) романы XIX века организуются по принципам, описанным выше: они должны восприниматься целостно, в отрыве от нон-фикшна и в контексте прежде всего авторского творчества.

Однако в действительности значительная часть классической литературы XIX века создавалась в расчете на совершенно другой формат, который предполагал очень далекое от современности восприятие. Романисты XIX века, из сочинений которых состоит, наверное, больше половины корпуса русской классики, писали вовсе не для пополнения собраний своих сочинений – они преимущественно ориентировались на толстые литературные журналы. Именно литературные журналы были наиболее престижной и прибыльной формой публикации, привлекавшей подавляющее большинство романистов своего времени.

Вообще, до начала XVIII века в большой части европейской литературы толстый роман, как ни странно для современного читателя, представлял собой в целом маргинальный жанр. В России еще А.П.Сумароков сомневался в том, что роман способен выражать серьезные идеи: «Пользы от них мало, а вреда много. Говорят о них, что они умеряют скуку и сокращают время, то есть: век наш, который и без того краток. Чтение романов не может назваться препровождением времени; оно погубление времени»[2]. В этом отношении русский писатель был близок ко многим своим западноевропейским коллегам, возмущавшимся новым способом чтения, который требовался для восприятия романов: необходимость быстро и много читать казалась

2. *Сумароков А.П.* Письмо о чтении романов. // *Сумароков А.П.* Стихотворения. Л., 1935, с. 377.

писателям и моралистам вредной, отвлекающей человека от размышлений на серьезные темы[3].

Несмотря на все протесты, романы не просто имели успех у читателей – они становились все более и более значимым жанром для литературы в целом. Уже к середине XIX века большинство наиболее известных и влиятельных писателей в европейских странах были именно романистами, литературная критика подробнее всего писала о произведениях этого жанра. В целом своеобразная зачарованность длинным повествованием о вымышленных героях, характерная для позапрошлого столетия, осталась с нами до сих пор: достаточно посмотреть, сколько романистов, например, среди лауреатов престижных литературных премий, авторов бестселлеров и т.д. Уже в XX веке философ М.М.Бахтин сформулировал пользовавшуюся огромным успехом и в России, и на Западе теорию, согласно которой роман представляет собой едва ли не высшую форму, к которой шло развитие литературы еще с античности. Конечно, нельзя целиком объяснить поразительный успех романа одним фактором, тем более что успех этот длится со времен если не древних греков, то, по крайней мере, Филдинга[4]. В то же время одним из важнейших обстоятельств, сопровождавших развитие романа XIX века, был, конечно, небывалый взлет новых форм периодики.

Говоря о сериализованном романе, нужно объяснить, чем была периодика XIX века. Литературный журнал оказался актуален для этой эпохи по множеству причин. Прежде всего, он позволял авторам и издателям достаточно надежно и выгодно зарабатывать, причем не поступаясь собственными ценностями: журналы поддерживались в основном за счет не рекламы (ее в них было очень мало), а годовой подписки, которая обходилась в относительно солидную сумму[5]. Во-вторых, журнал был тесно ориентирован на образованную публику, которая могла позволить себе эту подписку и которая интересовалась современной культурой, политическими новостями и т.д. Среди читателей оказывалась не очень многочисленная – даже в Англии и Франции, не говоря уж о немецких странах и России, – но влиятельная, состоятельная и авторитетная прослойка населения. Журналы давали возможность формулировать и обсуждать свои вопросы образованной публике – людям, которые более не хотели в своих вкусах и привычках подчиняться придворной культуре, строившейся вокруг идеализированного образа монарха и полностью зависевшей от государства[6]. Соответственно частные периодические издания оказывались средством консолидации читателей. Так, Бенедикт Андерсон обратил внимание на огромную роль прессы и романов в создании современного национализма[7]. Все читатели, например, немецкоязычной прессы чувствовали себя немцами, а не просто подданными множества небольших государств, находившихся на землях между Францией и империями Габсбургов и Романовых: все они одновременно получали одинаковую прессу. В-третьих, журналы позволяли относительно

3. См.: *Венедиктова Т.* Литература как опыт, или «Буржуазный читатель» как культурный герой. М., «Новое литературное обозрение», 2018, с. 70–71.

4. См.: *Watt, Ian.* The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding. Berkeley; Los Angeles, 1957.

5. О читателях толстых журналов см.: *Рейтблат А.И.* От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М., «Новое литературное обозрение», 2009, с. 38–53.

6. См., например: *Habermas J.* The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society. Cambridge, Massachusetts, 1989.

7. См.: *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма. М., «Кучково поле», 2016, с. 73–88.

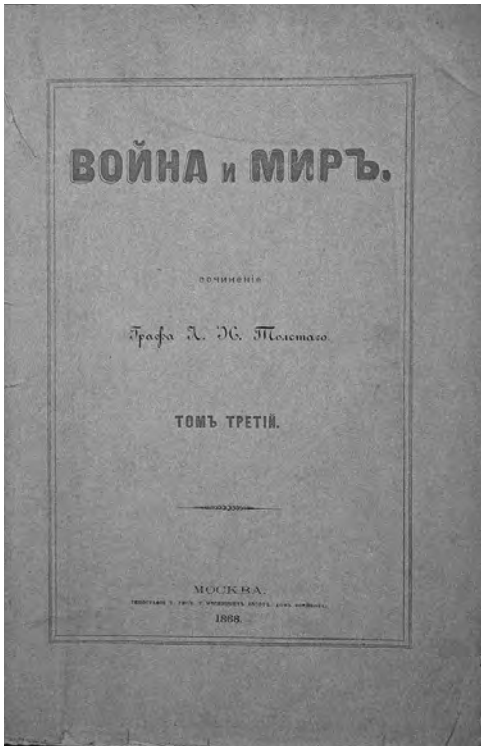
легко ориентироваться в сложном мире идей новой эпохи. По меньшей мере, после Великой Французской революции обитатели европейских государств оказались перед сложным спектром возможных политических позиций, которые, в свою очередь, соотносились с позициями эстетическими, этическими и т.п. Выбирая себе подходящий журнал, читатель получал упакованные под одной обложкой произведения литературы, идеологические трактаты и что-либо другое – за соблюдением правильной «тенденции» обычно внимательно следила редакция. Наконец, периодика лучше всего соответствовала стремительно ускорявшемуся темпу жизни эпохи прогресса: сама установка на регулярность, периодичность отвечала потребностям человека эпохи, когда история, особенно понятая как прогрессивное развитие общества, казалась источником ответа на любые вопросы[8].

ДѢТСКОЕ
ЧТЕНІЕ
ДЛЯ
СЕРДЦА и РАЗУМА.
ЧАСТЬ III.
МОСКВА,
Въ Университетской Типографіи,
у Н. Новикова,
1785.

Толстые журналы времен Достоевского были действительно толстыми: один номер должен был удовлетворять все литературные потребности подписчика (и по возможности его родственников) в течение месяца. Под одной обложкой печатались и произведения литературы, отечественной и переводной, и политическая и общественная аналитика (если позволяла бдительная цензура, конечно), и критические обзоры, и научно-популярные статьи – публикации по медицине или агрономии могли, между прочим, действительно оказаться полезными, например, для провинциальных помещиков, – и развлекательные заметки о забавных происшествиях, и картинки с последней парижской модой. Все эти произведения печатались и воспринимались как тесно связанные одно с другим. Например, в 1860-е годы особо популярны были научные публикации по отечественной истории и исторические пьесы, которые помещались буквально на соседних страницах. Критика, порой с участием самих авторов, бурно обсуждала, как соотносятся эти материалы и концепции какого историка следовал тот или иной драматург.

Конечно, именно роман как жанр наиболее соответствовал такому формату подачи материала. В первую очередь, роман легче всего поддавался сериализации – его можно было разделить на несколько частей и печатать «с продолжением». Как нетрудно догадаться, такой формат должен был способствовать популярности и журнала, и самого романа: хорошо организованное повествование должно было заставить читателя с нетерпением ждать следующего номера. Впрочем, романы XIX века связаны с журнальной формой и другими своими качествами.

8. См.: *Brooks, Peter.* Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative. NY, 1984. P. 37–60.



Именно роман – из всех литературных жанров – давал возможность наиболее прямо обратиться к общественным и политическим проблемам своего времени, легко включая в повествование не только споры героев, но и, например, описание множества разных людей, принадлежащих практически к любым общественным группам. Наконец, посредством романа можно было адресоваться к разным группам, входившим в состав образованной публики, которую хотели привлечь журналисты: мужчинам и женщинам, молодым и старым читателям, обитателям столицы и провинций, жизненный опыт которых мог соотноситься с опытом героев и повествователя.

Симбиоз романов и журналов возник в Англии еще в XVIII веке, однако наибольшего расцвета достиг, вероятно, в 1830-е годы во Франции с появлением жанра романа-фельетона, рассчитанного на публикацию с продолжением на страницах газеты. В этом жанре работали самые разные авторы – от Бальзака до Дюма-отца, – однако чаще всего вспоминают роман Эжена Сю «Парижские тайны» (1842–1843). «Парижские тайны» – произведение во многом двойственное. С одной стороны, автор сочувствовал идеям социализма и в резко критическом духе изображал экономическое и критическое угнетение во французском обществе. С другой – как подметил еще Белинский (схожие мнения высказывали Карл Маркс и Фридрих Энгельс, а позже с русским критиком согласится, например, Умберто Эко[9]), сама повествовательная конструкция романа во многом противоречит декларируемой на его страницах авторской позиции: «Парижские тайны» построены на мелодраматичных контрастах, а главный положительный герой Родольф (как и положено в мелодраме) неожиданно оказывается не тем, кем кажется, – владетельной особой, правителем вымышленного государства. Двойственной оказалась и судьба «Парижских тайн»: они пользовались бешеным успехом, переводились на разные языки и породили массу подражаний, включая, например, известный роман В.В.Крестовского «Петербургские трущобы» (1864–1866), но довольно скоро стали восприниматься как низкопробная развлекательная литература. Впрочем, российские авторы начали активно писать и переводить романы-фельетоны практически сразу же после возникновения жанра. Роман-фельетон в целом оказался в парадоксальной ситуации: с одной стороны, романы с продолжениями печатали почти все крупные писатели своего времени, а с другой – сам жанр,

9. См.: *Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб., Издательство CORPUS, 2005, с. 220–232. Ср.: *Brooks, Peter.* Op. cit. P. 143–170.

несмотря на успех, воспринимался как во многом неполноценный. Так, А.С.Суворин в 1871 году писал, что ему пришлось «обратиться к роману, не к художественному роману, на который у меня не хватит силенок […], а к роману-фельетону»[10].

„ЮНАЯ РОССІЯ"

(„ДѢТСКОЕ ЧТЕНІЕ"),

ЕЖЕМѢСЯЧНЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЪ

ДЛЯ

СЕМЬИ и ШКОЛЫ.

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

Д. И. Тихомирова.

Іюнь, 1910.

ГОДЪ ИЗДАНІЯ XLII-й.

Опредѣленіемъ Особаго Отдѣла Ученаго Комитета Мин. Нар. Просв. постановлено допустить журналъ къ выпискѣ, по предварительной подпискѣ, въ ученическія библіотеки городскихъ, по Положенію 1872 г., училищъ; кромѣ того журналъ разрѣшенъ къ выпискѣ, по предварительной подпискѣ, въ ученическія библіотеки среднихъ учебныхъ заведеній, въ учительскія библіотеки низшихъ училищъ и въ безплатныя народныя читальни и библіотеки.

МОСКВА.
ТИПОГРАФІЯ Е. Л. МЕНЬШОВА.
Арбатъ, Николаевскій переулокъ, домъ № 21.
1910

В отличие от многих западноевропейских авторов, таких как Диккенс, успешные русские писатели XIX века редко печатались в еженедельных изданиях. Однако сериализация их прозы в ежемесячных журналах во многом подчинялась тем же принципам и несла те же репутационные риски. Репутации таким произведениям не прибавляло то, что многие из них писались только затем, чтобы заткнуть дыры в журнале. Именно для этого были, например, написаны «Три страны света» (1848–1849) Н.А.Некрасова и А.Я.Панаевой – из трех сторон света, о которых шла речь в романе и которые названы в заглавии, авторы были только в одной, но читателю требовалось побольше интересного. Напротив, для выдающегося, с точки зрения критика, романа сериализация могла восприниматься как недостаток. А.В.Дружинин в начале своей известной рецензии на «Обломова» противопоставлял художественные достоинства романа условиям его появления: «Трудно пересчитать все шансы, собранные против этого художественного создания. Оно печаталось помесячно, стало быть, перерывалось три или четыре раза»[11]. Соответственно считалось престижным, если роман выходил не только в журнале, но и отдельным изданием[12].

Несмотря на это, все романы Гончарова, Тургенева и Достоевского (кроме «Бедных людей» и «Игрока») впервые вышли именно в журналах, в журналах платили самые большие гонорары, а доступ в «большую» литературу в подавляющем большинстве случаев был закрыт для тех авторов, которые в этих журналах не публиковались. Например, поставщики успешных пьес для сцены или создатели литературы для «простого народа» могли иметь огромный успех, но критики не обращали внимания на их произведения (например, популярный драматург 1860-х годов К.С.Дьяченко серьезной критикой не обсуждался и был скоро забыт, а пьесы его современника А.Н.Островского, публиковавшегося в толстых журналах, до сих пор входят в школьную программу и в репертуар сотен театров).

Итак, как же читались «Братья Карамазовы» в том формате, когда они были напечатаны?

10. Цит. по: *Макарова О.* «Женский вопрос» в жизни и творчестве А.С.Суворина. М., «Новое литературное обозрение», 2019, с. 66.

11. *Дружинин А.В.* Прекрасное и вечное. М., «Современник», 1988, с. 445.

12. См.: *Зыкова Г.В.* Поэтика русского журнала 1830-х – 1870-х гг. М., «МАКС Пресс», 2005, с. 163–167.

БРАТЬЯ
КАРАМАЗОВЫ
РОМАНЪ
въ четырехъ частяхъ съ эпилогомъ.
Ѳ. М. Достоевскаго.
Томъ I.
Части I и II.
С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія брат. Панteлеевыхъ. Казанская ул., д. № 33.
1881.

Широко известны многочисленные бытовые трудности, которые испытывал Достоевский в связи с необходимостью публиковаться в журналах. Обязанность писать романы в срок и успевать к сдаче в печать очередного номера приводила, например, к любимым школьниками ошибкам (сколько детей у Мармеладовых в «Преступлении и наказании»? Как их зовут?). Бывали проблемы и посерьезнее: скажем, издатель М.Н.Катков, во многих отношениях единомышленник Достоевского, наотрез отказался печатать в «Русском вестнике» главу «У Тихона» из «Бесов», в которой описано, как главный герой насилует девочку. В итоге первая половина романа написана с таким расчетом, что глава будет опубликована, а вторая так, будто ее не было. В современных изданиях эта глава печатается в приложениях. Подобные противоречия есть и в «Братьях Карамазовых»: в романе непонятно, например, кто из братьев старший: иногда говорится, что старший Иван, а иногда – что Дмитрий.

Однако у формата публикации есть и более серьезные последствия: раз произведения Достоевского и многих других печатались в журналах, значит, ни одно из правил чтения классического романа, о которых шла речь в начале статьи, для них – согласно авторскому расчету – не работает. «Братьев Карамазовых» вовсе не нужно было читать подряд: напротив, части романа в принципе не могли появляться чаще, чем раз в месяц – периодичность выхода «Русского вестника», где Достоевский публиковал свое произведение. Таинственная гибель Федора Павловича Карамазова упоминается (задолго до того момента, когда он собственно умирает) уже в самом начале романа, вышедшего в начале 1879 года. Кто убил Федора Павловича, становится известно в одиннадцатой книге, которая вышла летом 1880-го. То есть главная интрига оставалась неразгаданной в течение полутора лет (!). Стало быть, роман читался как детективный сериал, в котором личность убийцы, как и положено, раскрывается почти в самом конце. Иными словами, у Достоевского возникает парадоксальная ситуация: чтение оказывается прерывным, но за счет этого достигается еще бóльшая степень заинтересованности в ходе интриги.

Другие принципы организации и возможного прочтения романа, связанные с формой его публикации, отметил У.М Тодд III[13]. Исследователь обратил внимание на то, что Достоевский пытался выстроить свое повествование не так, как полагалось бы по правилам «классического» романа-фельетона: в частности, он не старался

13. См.: *Тодд У.М III.* «Братья Карамазовы» и поэтика сериализации. – «Русская литература», 1992, № 4, с 32–38.

заострять концовки каждой части и заставлять читателя непременно ждать продолжения. В то же время эти части явно тесно контактировали с остальными материалами, помещенными в журнале. История старца Зосимы, вероятно, могла восприниматься по контрасту с появлявшимися на страницах «Русского вестника» рассказами о старцах, чье влияние поддерживалось многочисленными официальными полномочиями. Другие фрагменты романа, напротив, вполне согласовались с материалами журнала. Рассказы Ивана Карамазова о зверствах турок, жестоко расправлявшихся со славянскими семьями (герой Достоевского использует эти истории в качестве причины своего бунта против Бога и миропорядка в целом), читателю «Русского вестника» были знакомы и воспринимались, видимо, как продолжение многочисленных публикаций Каткова, посвященных так называемому «славянскому вопросу» и необходимости активной внешней политики Российской империи. Незадолго до публикации романа эта политика привела к русско-турецкой войне 1877–1878 годов, которую редактор журнала полностью поддерживал.

Таким образом, «Братья Карамазовы» согласно первоначальному авторскому замыслу не должны были восприниматься ни как целиком вымышленное повествование (в них заходила речь о недавних политических событиях), ни в контексте прежде всего творчества Достоевского (роман печатался в окружении сочинений других авторов), ни как автономное художественное целое (напротив, перерывы делали его более привлекательным для читателя).

В этом смысле в «Братьях Карамазовых» можно увидеть одновременно и классический философский роман, и остросюжетный детектив на злободневные темы из последних новостей. Конечно, превращение журнального повествования в том собрания сочинений – это необязательно плохо. Можно восхититься тем, как роман Достоевского может по-разному «срабатывать» в зависимости от того, в каком формате он подан. Однако надо понимать, что первоначально «Братья Карамазовы», а также и значительная часть других романов этого периода – и русских, и французских, и немецких, и английских – были изначально задуманы как сериальная структура и рассчитаны на соответствующее прочтение. ◆

Яков Кочетков

ЯД И ЛЕКАРСТВО

Беседу ведет Галина Юскина

Яков Кочетков – директор Центра когнитивной терапии, кандидат биологических наук, клинический психолог.

Галина Юскина. Мы готовим специальный номер «Искусства кино» в период всеобщего карантина, связанного с пандемией коронавируса. Считается, что потребление сериалов в это время возрастает. Для большинства людей самоизоляция стала серьезным стрессом. Можно ли считать просмотр сериалов своеобразной терапией, уходом от этого стресса?

Яков Кочетков. Думаю, всё есть яд и всё – лекарство. В определенной мере это неплохой способ переключения внимания. Это лучше, чем находиться постоянно в беспокойных мыслях, в состоянии тревоги. Просмотр сериалов, как и любое другое отвлекающее занятие, может быть очень полезен в этом смысле. Я сам сейчас смотрю сериалы с дочкой.

Галина Юскина. Правильно ли выбирать какие-то конкретные жанры?

Яков Кочетков. Сегодня есть очень много рекомендаций типа «посмотрите что-то про эпидемию». Думаю, лучше предпочесть жанры, не очень похожие на то, что сейчас происходит. Нам лучше, чтобы мозг пребывал в другой реальности, а не рассматривал разные катастрофические исходы. Сериалы, как и любое другое времяпрепровождение, могут стать источником проблем. Например, источником прокрастинации, когда люди, вместо того чтобы заниматься какими-то делами, стараются уйти от своей тревоги. В этом смысле важен баланс. Нам не нужно все время искать какого-то средства для переключения внимания. Необходимо давать мозгу отдохнуть, но не повторять себе «я должен срочно посмотреть кино или сериал, чтобы не думать о страшном». Иногда мы можем подумать о чем-то неприятном и просто побыть с этим. Это тоже нормально.

Галина Юскина. Что выбор жанра или любимого сериала может сказать о человеке?

Яков Кочетков. Как любое кино, что-то рассказать может. Но у сериалов есть свои особенности. Разработчики некоторых современных сериалов, снятых, к примеру, по заказу Netflix, не скрывают, что используют консультантов-психологов. Есть такое понятие в психологии – вариативное подкрепление. Возьмем «Игру престолов». Там идет какой-то ужас без конца первые сезоны и неожиданно какой-то злодей наказан. А потом опять начинается ужас без конца. «Вариативно» – имеется в виду, что зритель точно не знает, когда случится что-то, что его успокоит. То есть не в каждой серии должно происходить что-то хорошее. Так мы иногда дрессируем собак. Сначала мы им каждый раз даем какое-то лакомство, чтобы они выполняли команду «сидеть», а потом – только иногда, время от времени, чтобы они не забывали, что оно может появиться. Этот прием очень хорошо подсаживает зрителей на сериалы. Иногда люди начинают испытывать некоторую зависимость. Иные производители сериалов могут перебарщивать с какими-то отрицательными аффектами (в той же «Игре престолов») для того, чтобы у человека все больше и больше нарастал этот негативный аффект, который потом разрядился бы, когда что-то хорошее произойдет. Думаю, такие сериалы могут быть не всегда полезны. Это мое субъективное мнение, у нас нет никакой статистики, но сегодня для психики лучше потреблять что-то менее травматичное.

Галина Юскина. В чем, на ваш взгляд, разница между воздействием длинных и коротких сериалов?

Яков Кочетков. Когда человек смотрит длинные сериалы, ему легче идентифицироваться с героями. В этом смысле, если действительно необходим какой-то уход от реальности, длинный сериал это обеспечивает в большей мере. Но обычно мы все-таки и смотрим сериалы, в которых можем как-то идентифицировать себя с героями. Скажем, «Большая маленькая ложь». Мои знакомые, у которых нет детей, отношений или семьи, довольно прохладно на нее реагировали, а мамы, которые со всеми этими школьными делами сталкивались (хотя там это фоновая ситуация), гораздо больше ее воспринимают как что-то близкое и известное им. То есть в сериале очень важен момент узнаваемости собственной жизни. И длинный-длинный сериал, где мы сопоставляем свой опыт с опытом одного из героев, нам легче использовать как терапевтическое средство, хотя это может стать зависимостью, как бывает и без самоизоляции у фанатов, которые начинают полностью идентифицироваться с кем-то.

Галина Юскина. Мы начинаем идентифицировать себя с героями, но ведь во многих сериалах (опять же в «Игре престолов» или «Во все тяжкие») главные герои не являются положительными персонажами. Даже в ситкомах, достаточно вспомнить Шелдона из «Теории большого взрыва».

Яков Кочетков. Это хороший вопрос. Я не смотрел «Теорию большого взрыва», но очень люблю «Во все тяжкие». Здесь важно понять: идентификация не означает, что персонаж на экране полностью делает то

же, что и мы. Как раз наоборот, благодаря сериалу мы можем прожить какую-то альтернативную жизнь. В реальности мы вынуждены подавлять часть своей личности. Мало кто из нас может поступать, как главный герой «Во все тяжкие». Нам приходится подавлять свою агрессию, например. Сериалы, как и компьютерные игры, могут помочь нам ее символически выразить. Когда кто-то смотрит ту же «Игру престолов» и кричит: «Так ему и надо! Классно! Отрежь ему голову…», он на самом деле выражает подавленные чувства и потребности. У нас есть потребности животного происхождения, которые мы, как люди в обществе, должны подавлять. С одной стороны, идентификация с отрицательным героем позволяет их выразить, а с другой – она позволяет увидеть результат. Я, с одной стороны, вижу, как он это делает, с другой – вот к чему бы привело, если бы я в реальной жизни их выразил. Поэтому некоторые критики сериала «Во все тяжкие» говорят, что в нем недостаточно морализаторски показан путь героя, что сериал вызвал всплеск интереса к метамфетамину, его начали подкрашивать в синий цвет, потому что это стало модно.

Галина Юскина. Когда сериал заканчивается, многие фанаты остаются недовольны развязкой и начинают писать петиции с требованием ее изменить. Как это можно прокомментировать с психологической точки зрения?

Яков Кочетков. Это вообще очень странный феномен, когда люди путают реальность и вымысел и начинают всячески выражать свое недовольство. Действительно большая проблема. В целом те, кто пишет такие петиции, – это люди, у которых не всё хорошо с рациональным мышлением, они, повторю, не могут отделить правду от вымысла.

Галина Юскина. Вы упомянули зависимость от сериалов. Насколько она опасна? Нужно ли ее лечить?

Яков Кочетков. Это вторичная проблема. Нельзя сказать, что эту зависимость саму по себе можно лечить, потому что такого понятия не существует в классификации зависимостей. В основном люди сегодня, в эти дни, обращаются к психологам с проблемами прокрастинации, депрессии. Конечно, не сами сериалы затягивают: изначально у человека есть депрессия и страх начинать какое-либо дело и он ищет разные способы переключения. Это переросло в проблему, которая начинает мешать реальной жизни, выполнению реальных дел, приносит краткосрочное удовлетворение, а на долгосрочной перспективе разрушает привычную деятельность.

Галина Юскина. Смотрите ли вы сериалы? Я имею в виду не сейчас, во время карантина, а в «обычной» жизни. Помогает ли вам это в профессии?

Яков Кочетков. Некоторые смотрю для развлечения, но также часто использую какие-то моменты из разных сериалов в качестве иллюстраций для своих студентов. Есть и сериалы, которые представляют чисто профессиональный интерес. «Большая маленькая ложь» – великолепная иллюстрация проблемы домашнего насилия и того, как ведет себя жертва. Мы с коллегами активно это обсуждаем. К сожалению,

в сериалах не всегда профессионально изображена работа психологов. В той же «Большой маленькой лжи» психолог ведет себя, мягко говоря, странно. И меня удивляет, что сценаристы HBO не проконсультировались со специалистами по этому поводу.

Галина Юскина. А в общении с пациентами сериалы помогают?

Яков Кочетков. Да, иногда я даже отсылаю людей к этим иллюстрациям, для того чтобы что-то объяснить или показать. Не могу сказать, что очень часто, но случается. Также в целом какие-то фильмы мы цитируем и используем.

Галина Юскина. Тем не менее пациентов с зависимостью именно от сериалов у вас не было?

Яков Кочетков. Нет. Скорее бывает так: человек может обратиться ко мне с жалобой на депрессию, говорит, что перестал чем-либо заниматься, сидит дома и смотрит сериалы, ютуб, выпивает. Это лишь одна проблема в ряду других. ◆

Алексей Филиппов

УПЛЫВАЮЩАЯ НАТУРА

«Черные паруса» и пиратская мифология

Плавание «Черных парусов» продолжалось четыре года, четыре сезона, 38 серий. Подробный разговор о шоу невозможен без карты – сведений о персонажах и сюжете. Стоит наметить их для последующей навигации.

«Черные паруса» отправляются в плавание в 1715 году, когда Великобритания объявила полноформатную войну пиратству. Последним оплотом морских разбойников служит остров Нассау, расположенный на багамском острове Нью-Провиденс – между Филадельфией и Кубой. Несколько десятилетий он служил военной и торговой базой многим свидетелям черного флага.

Местные обитатели – реальные пираты XVIII века и персонажи «Острова сокровищ» Роберта Льюиса Стивенсона (формально «Черные паруса» – приквел знаменитого романа). Однако и литературные характеры, и исторические фигуры меняются в соответствии с авторским замыслом, о котором и пойдет речь.

Все начинается с погони за золотом, которое перевозил испанский корабль «Урка де Лима» (на самом деле четыре судна), а заканчивается войной за независимость Нассау и сохранение идеи пиратства в мировых водах. Главные действующие лица – капитан Флинт (Тоби Стивенс), Джон Сильвер (Люк Арнолд), который недолго выдает себя за кока, Билли Бонс (Том Хоппер), Бен Ганн (Крис Фишер), известные по книге Стивенсона, реальные пираты Эдвард Тич по прозвищу Черная Борода (Рэй Стивенсон), Чарлз Вейн (Зэк Макгоун), Джек Рэкхем (Тоби Шмитц), Энн Бонни (Клара Педжет), английский капитан и будущий губернатор Нассау Вудс Роджерс (Люк Робертс), а также придуманные создателями сериала Элеонор Гатри (Ханна Нью), куртизанка Макс (Джессика Паркер Кеннеди),

«Черные паруса»
Black Sails
По мотивам романа Роберта Льюиса Стивенсона «Остров сокровищ»
Создатели Роберт Ливайн, Джонатан И. Стейнберг
Авторы сценария Роберт Ливайн, Джонатан И. Стейнберг, Хитер Беллсон, Марк Берзенски, Лиза Алин Шульц, Тайлер ван Паттен, Джошуа Ротенбергер, Брэд Кейн, Дэн Шотц, Майкл Анджели, Дорис Иган, Майкл С. Чёрначин, Аарон Хелбинг, Тодд Хелбинг, Мария Мельник, Джули Сьедж, Ивен Блейвейсс, Дженнифер Кастильо, Майкл Ганн, Джуллиан Молин, Питер Око
Режиссеры Стив Бойум, Алик Сахаров, Лукас Эттлин, Штефан Шварц, Нил Маршалл, Сэм Миллер, Марк Манден, Ти Джей Скотт, Кларк Джонсон, Майкл Нанкин, Роб Бейли, Ута Бризевиц, Марк Йобст, Роэль Рейн, Джонатан И. Стейнберг
Операторы Гэвин Стразерс, Дэвид Лютер, Джулс О'Лафлин, Лукас Эттлин, Саймон Дэннис, Майкл Свон
Художник Вульф Крёгер
Композитор Беар Маккрири
В ролях: Тоби Стивенс, Ханна Нью, Люк Арнолд, Джессика Паркер Кеннеди, Крис Фишер, Рэй Стивенсон, Шон Майкл, Зэк Макгоун, Тоби Шмитц, Клара Педжет, Люк Робертс, Хаким Кае-Казим, Ханна Нью, Том Хоппер, Марк Райан, Руперт Пенри-Джонс, Луиз Барнс, Кара Робертс и другие
Film Afrika Worldwide CC, Platinum Dunes, Quaker Moving Pictures
ЮАР – США
2014–2017 (4 сезона)

бывший раб мистер Скотт (Хаким Кае-Казим) – советник Гатри и король обитающих неподалеку маронов – сообщества беглых чернокожих невольников. Ну и многие-многие другие.

Таков экипаж, таков курс и таков, как говорится в другом сериале, путь «Черных парусов».

Двойник «Игры престолов»?

«Быть недооцененным – великий дар», – замечает Джек Рэкхем – один из реальных пиратов, ставших героями «Черных парусов». Сериал выходил на кабельном канале Starz с 2014-го по 2017-й – и, думается, стал одним из недооцененных шоу 2010-х. Наряду, например, с «Оставленными» (The Leftovers; 2014–2017), которые спустя несколько лет все же получили статус пропущенной жемчужины кабельного телевидения. (Символично, что у них близкие средний бал и даже охват аудитории на IMDB: 8,2 и почти 88 тысяч зрителей у «Парусов» против 8,3 и 73 тысяч у «Оставленных».)

«Черные паруса» начинались как пиратский двойник «Игры престолов», гремевшей целое десятилетие. Вымысел налипает на днище историзма, кровавые схватки на кораблях и на суше сменяются оргиями в борделе и запутанной паутиной интриг, где никому не гарантирован шанс на выживание. Впрочем, шоураннеры Джонатан И. Стейнберг и Роберт Ливайн не транжирят ключевых персонажей понапрасну. Ресурсов у них ощутимо меньше – сюжетно и финансово.

Экранизированный-переэкранизированный «Остров сокровищ» вряд ли обладает фан-базой, сопоставимой с циклом «Песнь льда и пламени» Джорджа Мартина, десятилетием ранее разбойничий образ практически монополизировала студия Disney с «Пиратами Карибского моря» – «экранизацией» аттракциона из Диснейленда. Амбициозная площадка Starz даже близко не HBO, а самая большая звезда шоу – не в обиду остальным артистам разной степени харизмы и таланта – Рэй Стивенсон появился в образе Эдварда «Черная Борода» Тича только в третьем сезоне. Вероятно, несопоставимы и бюджеты, но все же привлекательность сериалов не формируется дороговизной.

Интересно тут не бессмысленное сличение (хотя внешность и судьбы иных персонажей схожи, как и некоторые режиссерские фамилии), но расстановка сил. Пираты «Черных парусов» не просто морские волки и разбойники вне закона, но тотальная оппозиция привычному западному миру в изводе Британской империи, хотя и не только. Так Starz, чьим первым самостоятельным сериалом стал «Спартак: Кровь и песок» (2010), выступает альтернативой империи HBO, с начала XXI века крепко ассоциирующейся с новым золотым веком телевидения. «Черные паруса» частично ввязались в заведомо проигрышный бой с «Игрой престолов», которая залпов по левому борту, вероятно, даже не заметила.

И все же это законченная история, в течение тридцати восьми эпизодов целеустремленно плывшая к финалу. С 2017-го на Starz так и не

придумали шоу, которое могло бы стать новым флагманским проектом канала. Ни «Американские боги» (2017–2020) по одноименному роману Нила Геймана, где первым сезоном рулил Брайан Фуллер (создатель «Ганнибала»), ни более живучая «Чужестранка» (2014–2020), ни авторское безумие Грегга Араки «А теперь Апокалипсис» (2019), ни тепло встреченный критикой «Двойник» (2017–2019). Пиратское шоу пропало с радаров, но след его остался.

Золото, золото, золото

До выхода «Пиратов Карибского моря» тема черных парусов и морских приключений казалась не самой востребованной: «Пираты» (1986) Романа Поланского провалились в прокате, сокрушительная неудача постапокалипсиса «Водный мир» (1995) с Кевином Костнером вошла в учебники прокатных коллапсов, «Хозяин морей: На краю Земли» (2003) с Расселом Кроу тоже показал цифры, далекие от окупаемости.

Между тем актуальность пиратства не только в свете контрафактной продукции или нелегального контента в сети остается насущной. К моменту выхода первого сезона «Черных парусов» цифры нападений на коммерческие суда впечатляют: с 1984-го по 2013-й – 6752 случая[1] (около половины у берегов Сомали). Вряд ли шоураннеры Джонатан И. Стейнберг и Роберт Ливайн вообще знакомы с этой статистикой, но в деле «Черных парусов» есть еще одно интересное совпадение: сериал вышел в период, который окрестили третьим золотым веком телевидения, а его события совпадают с отрезком золотого века пиратства (по одной из версий, тоже третьей стадией).

Первый золотой век телевидения приходится на послевоенные 1950-е, когда, в частности, выходила «Сумеречная зона» (The Twilight Zone; 1959–1964) Рода Серлинга. Это засвидетельствовало кризис голливудской системы, а в кино привело к рождению Нового Голливуда. Старт золотого века пиратства (или его первый период) приходится примерно на 1650–1680-е, когда скрывающиеся от закона французы и англичане освоили Ямайку и Тортугу и принялись нападать на испанские суда (разбойников прозвали буканьерами).

Второй золотой век на ТВ – 1980–1990-е – вновь совпал с шатким положением студий, которые стали делать ставку на инди-кино в духе фестиваля «Санденс» (его знаком считается «Секс, ложь и видео» Стивена Содерберга, 1989). Три века ранее, в 1690-е, пираты осваивают дальние плавания и принимаются грабить корабли Ост-Индской компании и мусульманских торговых путей.

Третий период телевизионного ренессанса начался на стыке тысячелетий – с «Сексом в большом городе» (1998–2004), «Кланом Сопрано» (1999–2007), «Прослушкой» (2002–2008) и другими шоу, ставшими современной классикой. У пиратов с 1716-го по 1726-й начался «карибский период», когда они вновь охотились за испанским золотом, но Утрехтское соглашение, положившее конец войне за испанское наследие, и возобновившаяся борьба с морскими разбойниками вскоре

1. См.: *Рагуштейн А.Г., Рагуштейн О.В.* Противодействие морскому пиратству у берегов Сомали. – https://cyberleninka.ru/article/n/protivodeystvie-morskomu-piratstvu-u-beregov-somali

«Черные паруса»

привели к упадку пиратства и миграции последователей Веселого Роджера к берегам Африки. На современном же телевидении настал период пика, который связан уже не с эволюцией медиума, но с переизбытком шоу. 2010-е – абсолютное воплощение торжества контента над зрителем, эдакое наследие третьего золотого века.

Пираты как Другие

Итак, 1715 год. Великобритания применяет закон о более действенной борьбе с пиратством, принятый еще в 1700-м. От разборок с морскими разбойниками отвлекала война за испанское наследство, но теперь каток цивилизации пройдется по ним с неминуемостью хроники объявленной смерти.

Стоит заметить, что перманентная борьба с пиратством облачена в камзол лицемерия. В некоторые исторические периоды морские волки оказывали услуги, в частности, британской короне – например, в борьбе с испанцами. Им выдавали специальные грамоты и статус каперов. Легендарные флибустьеры Генри Морган и Фрэнсис Дрейк получили рыцарский титул и титул «сэр»; последний – за активное участие в разгроме испанской Непобедимой армады.

Есть и другой аспект, который упоминают в сериале чаще, чем каперское прошлое некоторых пиратов (в частности, ставленник короны Вудс Роджерс грабил испанцев с благословения Лондона). Британской и мировой экономике пираты были в определенной степени выгодны: это позволяло страховать торговые судна от нападения, то есть взимать с них дополнительную плату. Выплачивалась же компенсация исключительно в том случае, если команда боролась за груз до последнего вздоха. То есть эти деньги в лучшем случае могли увидеть их семьи.

«Черные паруса»

Один из ключевых акцентов «Черных парусов» – исследование пиратства как оппозиции законам западной цивилизации в самом широком смысле.

Сердце шоу и последний оплот пиратства – знаменитый город Нассау, расположенный на багамском острове Нью-Провиденс. Здесь с 1696-го по 1718-й существовала так называемая Пиратская республика – не только штаб пиратов, где они сбывали товары и спускали заработанное в таверне или борделе, но действительно подобие государства. К слову, устройство пиратского сообщества довольно демократично: капитан назначался и снимался голосованием, а его власти противопоставлялись полномочия квартирмейстера, который защищал интересы команды.

Местные обитатели – не только люди, бежавшие от прошлой жизни или в поисках лучшей участи. Большинству из них попросту нет места в матрице гетеросексуальной британской знати, отвечающей за социальные нормы. В частности, в биографии капитана Флинта – в прошлом многообещающего офицера британского флота Джеймса Макгроу – был эпизод гомосексуальной, или бисексуальной, любви. Его соратника и возлюбленного Томаса Гамильтона (Руперт Пенри-Джонс), мечтавшего вернуть Нассау под британский флаг, компрометирует собственный отец и отправляет в психушку. Миранда Гамильтон (Луиз Барнс), его жена, также состоявшая в связи с Макгроу, отправляется с будущим легендарным капитаном в изгнание. Так рождается миф о капитане Флинте, взявшем псевдоним в честь моряка, который при таинственных обстоятельствах встретился его предку и загадочно растворился в тумане. Пират одержим жаждой мести не только старшему Гамильтону, но и всей Британской империи с ее двуличием и жестокостью.

За феминистскую линию отвечает, например, Элеонор Гатри (Ханна Нью), которая с шестнадцати лет заправляет на острове: на посту она сменила отца, который был изгнан из семьи – по причине нерадивости. Однако для Элеонор власть – способ доказать свою значимость не в качестве жены, а самодостаточной личности. На протяжении четырех сезонов сериала она пытается закрепить роль на острове сетью спорадических романов с пиратскими капитанами и экс-куртизанкой Макс (Джессика Паркер Кеннеди), которая прошла долгий путь от рабыни и работницы сферы секс-услуг до политической величины на острове. Последним возлюбленным Гатри становится Вудс Роджерс, прибывший насадить в Нассау британский порядок. Сначала Гатри оказывается его пленницей, потом – советницей, а вскоре – помощницей и женой. Однако и этот союз не приносит ей желаемого: Роджерс, как и прочие, оказывается заложником собственных амбиций и игнорирует план жены сбежать с острова. (В действительности Вудс Роджерс, можно сказать, победил пиратство, дважды – с перерывом на банкротство – отслужив губернатором Нассау.)

Есть в сериале и своего рода полиаморные отношения реального квартирмейстера Джека Рэкхема, склонного к театральным монологам, боевитой пиратки Энн Бонни и уже упомянутой Макс. В финале сериала ее место займет выдающая себя за мальчишку Мэри Рид (Кара Робертс) – еще одна историческая фигура, впоследствии оказавшаяся в тюрьме вместе с легендарной парочкой. Обе женщины беременны от Рэкхема. Рид умерла в заточении, Джека повесили, а Бонни невероятным образом дожила до старости.

С третьего сезона активно включается и тема рабства, за которую отвечают не только невольники Нью-Провиденса, но и мароны, выступающие мощной силой, угнетенной как мировыми державами, так нередко и пиратами. Одна из молчаливых фигур – вокоу, японский пират, сопровождавший Флинта практически с первой до последней серии.

В контексте современного телевидения расовое и сексуальное разнообразие «Черных парусов» выглядит приметой нового витка цивилизации, но во многом это и следствие подобия свободы, которое открывалось альтернативным бытием пиратов.

Возможность острова: Нью-Провиденс как кинематографическая утопия

Фиксация сериала на острове Нью-Провиденс имеет не только историческую или стратегическую подоплеку. Ее стоит рассмотреть и в связи с приключенческими сюжетами – во всяком случае, на это делается пиар-ставка в пиратских романах и фильмах.

Очевидно, что окруженный водой участок суши не то, чем кажется. Нассау видится подлинной территорией свободы и землей надежд, какой параллельно становится Америка. Для полноты аналогии: у пиратского острова в сериале тоже есть свои отцы-основатели – изгнанный Эдвард Тич, покойный Генри Эвери и перешедший на сторону

англичан Бенджамин Хорниголд. Нью-Провиденс, в свою очередь, выступает пограничьем между Старым и Новым Светом, былым порядком и цивилизацией, пиратством и законом.

Тут стоит вспомнить символический островной груз. В частности, в голливудском кино нередко фигурирует остров Либерти, где высится приветствующая мигрантов статуя Свободы, возведенная в 1886-м. Следом расположен остров Эллис, где с 1894-го по 1954-й люди, бегущие в Новый Свет за лучшей жизнью, ожидали своей участи. Эта пара прошла сквозь более чем столетие – от фильма «Иммигрант» (1917) Чарли Чаплина до «Роковой страсти» («Иммигрантка», 2013) Джеймса Грэя.

На волне Великой депрессии, в 1933-м, на голливудской карте появится и легендарный остров Черепа, где обитает Кинг Конг. Здесь западная цивилизация обретает край мира, где заканчивается знакомое и начинается территория Другого. Большая черная обезьяна – живой памятник стремлению Запада встроить неизведанное в матрицу знакомого, сделать его частью собственного интертейнмента: не случайно на остров Черепа отправляется группа кинематографистов.

А Нью-Провиденс – уходящая натура. До появления самолетов расстояния, как ни странно, сокращались. На смену дальним плаваниям и эху Великих географических открытий приходит романтика фронтира, возможность стереть пелену загадки уступает философии роуд-мувиви, где путешествие уже не совсем прыжок в неизвестность, а просто смена обстановки и проверка себя на прочность. (Так, например, работает поездка в «Зеленой книге», 2018, напоминающая о массовом переселении афроамериканцев в XX веке.) Самолеты в это манящее где-то-бытие тоже долетают, как показал сериал «Остаться в живых» (2004–2010). В нем таинственный остров где-то в Океании становится и краем мира, и сердечником нескольких реальностей, и своего рода лимбом для многочисленных персонажей, которым нужно осмыслить жизнь перед прощанием с землей.

«Черные паруса» рассказывают о том, что лежит в основе концепции «острова сокровищ» – то есть удаленного невиданного места, которое способно не только подарить щекочущий нервы досуг (почти как кино или сериал), но и перемену участи – за счет знакомств, расширения кругозора или собственно золота, открывающего многие двери.

Сокровища из романа Стивенсона, если сцепить хронологию книги с событиями сериала, – те самые богатства корабля «Урка де Лима», которые на самом деле испанцы спасли и доставили куда следует (ну почти: часть все же украли пираты Чарлза Вейна). Джонатан И. Стейнберг и Роберт Ливайн занимаются своего рода альтернативной археологией, раскапывая контекст, сформировавший пиратские образы, и связывая фантазию с выветривающейся почвой прошлого. Былое нередко видится оптимистично – неудивительно, что оно может хранить клады.

«Черные паруса»

И в этом прошлое неотделимо от фантазии: восстановить его так же непросто, как не найти в выдумке примет реальности – современной или ушедшей. Так же, как непросто балансировать между своего рода ностальгией и реконструкцией ужасов прошлого. И тут в ход вступает главный герой сериала да и вообще культуры и цивилизации – история.

Истории, которые мы рассказываем: за что воевали герои

Как известно, историю пишут победители, а переписывают потомки. Довольно выразителен об этом же фильм Джастина Курзеля «Подлинная история банды Келли» (True History of the Kelly Gang; 2019), где австралийский народный герой и местный Робин Гуд конца XIX века – бушрейнджер Нед Келли – рассказывает собственную историю вымышленной дочери. Это не только брутальный фильм о мальчике, которого сломала дрессура до «настоящего мужчины», и австралийца с ирландскими корнями, вступавшего в конфликт с английской колониальной властью. В финале Неда казнят через повешение под аккомпанемент материнского «Ты умираешь, как настоящий Келли», а его историю перевирают: англичане насмехаются над ним, искажают факты и оценивают биографию Келли по-своему. Закадровый мемуар Неда, его подлинная история – единственный способ сохранить право на себя. Это касается и биографии, и самой чувственности (банда Келли якобы воевала в женских платьях, чтобы сбить противника с толку), и национальной идентичности, которую пыталась подмять британская корона. После заката пиратства прошло почти 150 лет.

«Черные паруса» тоже акцентируют внимание на историях тех, кто их рассказывает. Многие данные о пиратах дошли до нас благодаря «Всеобщей истории грабежей и смертоубийств, учиненных самыми знаменитыми пиратами» (1724), которую под псевдонимом Чарльз

«Черные паруса»

Джонсон написал Даниель Дефо. Не просто английский писатель и публицист, но и друг Вудса Роджерса, который спас шотландского моряка Александра Селькирка, ставшего прототипом Робинзона Крузо (роман вышел в 1719-м). Сам Роджерс в 1712-м написал книгу о кругосветном путешествии, которое ему удалось совершить.

В первом сезоне «Черных парусов» книги оказываются проводниками неочевидных посланий или знаком глубокой симпатии. Миранда Гамильтон, ставшая в нью-провиденском затворничестве мисс Барлоу, передает плененному губернатору Гатри «К самому себе» Марка Аврелия, а одна из ключевых книг второго сезона – «Дон Кихот» Сервантеса, рифмующийся с духом начинаний Гамильтона и Макгроу-Флинта. В том же сезоне легендарный пират оставляет у порога Барлоу «Галатею» Сервантеса, извиняясь за жестокие деяния последних дней.

То, что в начале было слово, вроде бы подтверждают цитаты из Библии, звучащие за кадром в начале нескольких серий: «И сказал Господь Бог: не хорошо быть человеку одному; сотворим ему помощника, соответственного ему» (Быт. 2:18), «Господь сказал ей: два племени во чреве твоем, и два различных народа произойдут из утробы твоей; один народ сделается сильнее другого, и больший будет служить меньшему» (Быт. 25:23).

Первая цитата во многом описывает отношения Флинта и Сильвера – двух героев, примерно равных в умении заговаривать людям зубы, мотивировать их и выдавать желаемое за действительное. Совместное впадение героев в немилость команды сближает этих мастеров мифотворчества. Вторая цитата иллюстрирует расстановку сил «Британская империя – пираты и мароны», где последние оказываются в тотальном меньшинстве, но сохраняют надежду переиначить игру.

Единственная настоящая надежда – это понимает Сильвер и не понимает Флинт – сделать так, чтобы слово было не только в начале, но и в конце. Мифический Долговязый Джон Сильвер – выдумка Билли Бонса, который создал героя для борьбы с британской оккупацией (еще одна рифма к Неду Келли). Легенда, как черная метка, которую он использует в этой же партизанской войне. Сильвер, тщательно скрывающий свое прошлое и манипулирующий окружающими благодаря таланту оратора и сторителлера, видит в мифологизации возможность соединить желаемую реальность с действительной. Так же, в общем, работают и Джонатан И. Стейнберг и Роберт Ливайн, смешивающие историю, стивенсовский вымысел и собственное мифотворчество.

Поэтому финальный сезон, несмотря на густоту сюжетных ходов, явление и гибель новых персонажей, несколько эффектных баталий и череду неожиданных союзов, все равно оказывается одой истории. Апологией права на эту историю – с большой ли буквы (как История пиратства), или с малой (подлинная история Джона Флинта). Не случайно центральными фигурами последних серий оказываются Флинт, Сильвер и Рэкхем – три довольно непохожих человека, которых объединяет дар слова.

Первый частично переписал личность, посвятив новую ипостась мести и жажде очистительной войны. Второй рассмотрел исключительную тьму в мировоззрении капитана и друга, придумав сценарий, как излечить его от незаживающей раны. В действительности или же в реальности вымысла – вопрос вполне открытый. Наконец, велеречивый Рэкхем мечтал войти в историю как бравый капитан, как большая шишка в Нассау, как спаситель пиратства. Но в итоге он становится хроникером и хранителем мифа, живучего, как символичный черный флаг с белоснежным черепом.

Он рассказывает в Филадельфии подлинную историю Чарлза Вейна, про которого в американских газетах пишут, что он ел похлебку из человеческих конечностей. Он повествует развесившей уши Мэри Рид, как преобразился Нассау при новом губернаторе (его бывшем квартирмейстере). И он продолжает пиратский путь, напоминая, что жизнь в сюжете – баечном, эпичном или историческом – вечна.

Этим же, по сути, заканчивался четвертый сезон «Шерлока» (Sherlock; 2010–2016), когда Марк Гэтисс и Стивен Моффат решили напоследок проговорить, что жажда приключений живет в каждом, а значит, Шерлок Холмс и доктор Ватсон будут возвращаться бесконечно. Пираты – с их странным кодексом, свободолюбием и подобием равенства, – вероятно, тоже. Все на борт. ◆

Андрей Карташов

СОВРЕМЕННОСТЬ

«Больница Никербокер»
The Knick
Создатели Джек Эмиел, Майкл Беглер
Авторы сценария Джек Эмиел, Майкл Беглер, Стивен Кац
Режиссер, оператор Стивен Содерберг
Художник Хоуард Каммингс
Композитор Клифф Мартинес
В ролях: Клайв Оуэн, Андре Холланд, Джереми Бобб, Джульет Райленс, Ив Хьюсон, Майкл Ангарано, Кара Симур, Эрик Джонсон, Крис Салливан, Грейнджер Хайнс и другие
Anonymous Content
США
2014–2015 (2 сезона)

Очнувшись от беспокойного сна в опиумной курильне, доктор Джон Теккери выходит в сизое нью-йоркское утро, берет извозчика и отправляется прямо на работу. Пока мы едем вместе с ним через сетку манхэттенских улиц, перед нашими глазами встает город на переднем рубеже прогресса: многоэтажные дома, рекламные щиты, хаотичное дорожное движение. Даже безлошадные трамваи. Тревожные электронные биты саундтрека ускоряются, когда Теккери ловко впрыскивает препарат из припасенной ампулы в вену на ступне. Кэб останавливается у больницы – массивного здания в неороманском стиле, во вкусе fin de siècle. Идет последний год XIX века.

Доктор Теккери (Thackery), главный хирург больницы Никербокер, – почти однофамилец британского прозаика (Thackeray); это совсем не частая фамилия, так что совпадение не стоит считать случайным. Автор «Ярмарки тщеславия» был внимателен к социальным процессам своего времени и главным своим делом считал подробное описание общественной реальности – как все работает и почему; эта механика занимает и Стивена Содерберга. Стэнли Кубрик, его очевидная ролевая модель, снял по Теккерею один из лучших своих фильмов – «Барри Линдон» (1975), эпопею о заре эпохи Просвещения. В режиссерской фильмографии Содерберга «Больница Никербокер» – единственный сюжет, который начинается в XIX веке, причем на самом его излете, в 1900 году. Мы входим в двадцатое столетие вместе с героями сериала: во втором сезоне на дворе уже 1901-й. Изучение свойств современности – главная тема Содерберга, и двадцатичасовая «Больница…» – его программное произведение: история о том, как

начиналась наша эра, о том, без чего нас невозможно представить, еще труднее – понять.

Итак, 1900 год, Нью-Йорк, в скором будущем новая столица мира. Широкоугольная линза Содерберга (он же оператор Питер Эндрюс) захватывает самые разные уголки и страты Манхэттена: успешные коммерсанты, криминалитет, интеллигенция, люмпен-пролетарии в иммигрантских трущобах и сегрегированных барах. По масштабу это и правда роман: набившее оскомину сравнение сериалов с крупной литературной формой во многих случаях действительно имеет основания, особенно если иметь в виду роман «великий американский» с его размеренным ритмом и тщательно выписанными картинами жизни в разнообразных ее проявлениях. Больница Никербокер – вся эта жизнь в миниатюре, сложно организованный механизм, где каждый занимает строго определенное место. Теккери гениально лечит, но срывается в кокаиновые запои; для того чтобы это заминать и обеспечивать хирурга наркотиком, нужен управляющий; чтобы приобретать новые аппараты и так зарабатывать больше, управляющему нужен совет директоров, а для того, чтобы все это работало, нужны дежурные врачи, медсестры и санитары «скорой помощи». Производственная драма – идеальный жанр Содерберга. Он смотрит на мир как на сложно устроенную сеть связей, взаимных необходимостей, и многие не любят режиссера именно за это: слишком умный, иногда не видит людей за набором драматургических и психологических мотиваций, полностью определяющих жизнь персонажей. Меж тем такой сверхдетерминизм совсем не исключает человечности: герои Содерберга не могут поступать иначе, чем они поступают, и именно потому в их судьбе часто есть трагическое измерение.

Современность интересует режиссера как эпоха разума. Сто с лишним лет спустя после Барри Линдона Просвещение окончательно укрепилось в своих правах, превратившись в современную веру. Доктор Теккери – жрец этой гражданской религии. На официальном постере сериала он в белых одеждах и с поднятыми вверх кистями рук – типичный жест хирурга, но торжественность обстановки, льющийся сверху белый свет и помощники, застывшие вокруг в тех же позах, как апостолы, делают эту сцену похожей на ритуал. Кроме пророков, духовенства и тайного языка у медицины есть и священные жертвы – пациенты, погибшие на операционном столе: кто-то должен умереть в неудачном хирургическом эксперименте, чтобы усовершенствованная операция спасла другие жизни в будущем. Теккери берет на себя эту предельную ответственность именно потому, что к своей работе относится как к служению. Главный хирург больницы Никербокер спасает людей, но не особенно любит человечество, его идеал – сам разум. Тема Содерберга – что же такое этот разум, как прорастают идеи и складываются концепции, которые приведут человека в светлое будущее.

Сейчас, когда новости медицины вытеснили из повестки дня все прочие, «Больницу Никербокер» приходится смотреть другими

глазами. Так, в Нью-Йорке 1900 года эпидемии и карантины – постоянный фон жизни, целая линия связана со вспышкой тифа; до недавнего времени наивно казалось, будто подобные проблемы – примета прошлого, во всяком случае, на Западе. Еще более диковинно то, что врачи не носят масок и перчаток даже в операционной. И хорошо, что уже догадались мыть руки. (Кстати, использовать перчатки первым предложил прототип Теккери – Уильям Стюарт Холстед; он был одним из основателей медицинской школы Университета Джонса Хопкинса, которая теперь стала крупнейшим центром изучения коронавируса. В общем, все связано.)

Однако «Никербокер» показывает не только медицинские технологии, но и другие новшества – электрическое освещение, телефон, автомобиль, метро и даже кинематограф. Перед нами прошлое будущего, когда оно было таким же загадочным, как теперь, таким же пугающим и таким же в то же время воодушевляющим. И таким же многообразным: история современности здесь предстает как история развилок. Привычные нам, но новые тогда разработки соседствуют со лженаучными концепциями и очевидно сумасбродными техниками лечения. Этот акцент высвечивает принципиальную черту эпохи модерна: ее история пишется через историю технологий, ее двигатель – стремление к удобству и эффективности. Поэтому «Больница Никербокер» – сериал о медиа, если понимать это слово в широком смысле, о котором писал Маршалл Маклюэн.

Согласно Маклюэну любая технология, даже предельно усложнившаяся, представляет собой «расширение человека», улучшение его. Сама причина существования больницы Никербокер – в несовершенстве человеческого тела и стремлении исправить или компенсировать это несовершенство. Поэтому Содербергу так важно показывать хирургические операции во всех подробностях – резать по живому начинают на шестой минуте первой серии, и дальше сериал не будет стесняться крови, что некоторым зрителям кажется избыточным. Однако эстетика операционной эмблематична для «Больницы Никербокер»: надо показывать немощь плоти, надо показывать стальные инструменты и трубки, какой-нибудь дренаж для телесных жидкостей – это и есть «расширение человека» в самом буквальном смысле.

Как и другой исследователь современного человека и общества Дэвид Кроненберг, автор «Больницы Никербокер» часто возвращается к медицинской теме: у него еще был «Побочный эффект» (Side Effects; 2013) о фармацевтике, «Не в себе» (Unsane; 2018) об индустрии душевного здоровья и, конечно, «Заражение» (Contagion; 2011), которое в 2020 году вдруг оказалось главным произведением Содерберга. Человеческое тело всегда предел сложных конструкций, которые придумали для себя люди. Это находит выражение в биополитике, которую, как считал Фуко, изобрело Просвещение: в сериале речь идет о праве на аборт и на межрасовые сексуальные отношения, о модной в те времена евгенике. Это имеет прямое отношение к экономике: одна

«Больница Никербокер», режиссер Стивен Содерберг

Иллюстрация к статье предоставлена Amediateka

из сюжетных интриг «Больницы Никербокер» связана с наймом дешевой рабочей силы в обход эпидемиологических правил. К телу сводятся и многочисленные показанные здесь медиа. Включая и кинематограф, который в сериале представлен двумя своими функциями – порнографией и медициной: молодой капиталист Генри Робертсон использует кино для сексуального возбуждения, а также применяет для документации хирургических операций.

В конечном счете это пессимистическая мысль – даже самая совершенная технология не может развиваться дальше, чем ей позволит «слишком человеческое». Об этом красноречиво свидетельствует судьба самого доктора Теккери. Предшественник нынешних «биохакеров», он «разгоняет» свое тело и разум непосредственно: кокаин и другие психоактивные вещества – такие же «идеальные» медиа, как хирургия, они поступают сразу в кровь. Но Теккери сталкивается с тем, что организм не вечный двигатель и не получится бесконечно возгонять его ресурсы. Сверхчеловек, о котором грезит модерность, невозможен. Приговор сериала «Больница Никербокер» спрятан в название его последней серии: This Is All We Are, это всё мы, и никак не больше. ◆

Теа Ткебучава

ПРИНЦЕССА НАШЕГО ВРЕМЕНИ

«Удивительная миссис Мейзел»
The Marvelous Mrs. Maisel
Создатель Эми Шерман-Палладино
Авторы сценария Эми Шерман-Палладино, Кейт Фодор, Дэниел Палладино, Ноа Гарденшвартц, Джен Киркман, Шейла Р. Лоуренс
Режиссеры Эми Шерман-Палладино, Дэниел Палладино, Скотт Эллис, Джеми Бэббит, Дэниел Эттиас
Операторы М. Дэвид Маллен, Эрик Муанье
Художники Билл Грум (*постановщик*), Донна Заковска (*по костюмам*)
Композиторы Эрик Горфайн, Сэм Филлипс
В ролях: Рейчел Бразнехен, Алекс Борстейн, Майкл Зеген, Марин Хинкл, Тони Шэлуб, Нунцио Паскале, Маттео Паскале, Кевин Поллак, Матильда Дауни, Брайан Тарантина и другие
Amazon Studios, Dorothy Parker Drank Here Productions, Picrow
США
2017–… (4 сезона)

«Удивительная миссис Мейзел» – абсолютный хит Amazon Prime Video. Главная гордость платформы каждый наградной сезон собирает урожай из статуэток разного калибра – от лучших исполнителей ролей до лучшего комедийного сериала. История о том, как в конце 1950-х нью-йоркская домохозяйка разводится с мужем и становится стендап-комиком, полюбилась не только критикам, но и зрителям – количество фанатов сериала постоянно растет, и ожидаемый в пока неопределенном будущем четвертый сезон точно не будет последним.

У подобного успеха множество причин. Во-первых, автор сериала, создательница культовых «Девочек Гилмор» (Gilmore Girls; 2000–2007) Эми Шерман-Палладино, – личность неординарная и обладающая очень острым и искренним юмором, которым в «Мейзел» наполнена буквально каждая сцена. Во-вторых, в сериале задействован исключительно харизматичный актерский состав, благодаря которому каждый, даже эпизодический, персонаж получился ярким и самобытным. Но помимо всех прочих причин можно назвать и еще одну – главная героиня, Мириам Мейзел (Рейчел Бразнехен), интуитивно кажется нам знакомой.

Одним из прообразов для создания Мириам, которую друзья называют просто Мидж, стала диснеевская принцесса. Этот образ, который впервые появился в фильме «Белоснежка и семь гномов» (1937) и с годами превратился в шаблон, стал примером для подражания миллионам девочек, которые росли на этих мультфильмах. Несмотря на то что с годами принцесса как героиня претерпела множество изменений, до совсем недавнего времени финал ее истории всегда был один и тот же – свадьба. «Мейзел» свадьбой начинается. Первый кадр сериала – это Мидж, которая стоит перед микрофоном

в своем свадебном платье с бантом Белоснежки на голове и произносит тост за свою сбывшуюся мечту. У нее уже было путешествие в сказочное королевство – колледж, где она жила почти во дворце, имела кучу подружек и даже масло за завтраком было прекрасным. Она уже достигла цели, с которой затевалось это путешествие, – встретила своего принца, и ее история уже подошла к единственному известному Мидж финалу. Именно эту девушку мы каждый раз покидаем в самом конце мультфильма, уверенные, что в будущем ее ждет только долгая и счастливая жизнь. «Удивительная миссис Мейзел» – это нерассказанная история того, что с принцессой случилось дальше.

Четыре года спустя Мидж и ее муж Джоэл (Майкл Зеген) живут в шикарной квартире в Верхнем Вест-Сайде, имеют двоих детей, мальчика и девочку, и внешне кажутся очень счастливыми. По пятницам Мидж закидывает детей на ночь к своим родителям, которые живут несколькими этажами выше в том же доме, и они вместе с мужем уезжают в Ист-Виллидж, где на сцене клуба «Гэслайт» Джоэл пробует себя в качестве стендап-комика. Получается у него плоховато, но Мидж всегда рядом, чтобы поддержать любимого, сказать, что он был великолепен, подкупить управляющего клуба своей фирменной запеченной грудинкой, чтобы тот продолжал давать Джоэлу хорошее время для выступления, и записывать в блокнот, сколько зрителей смеялись над каждой шуткой. Позже, правда, выясняется, что свой номер Джоэл не написал сам, а «позаимствовал» из выступления известного уже тогда комика Боба Ньюхарта, но Мидж свое возмущение этим фактом проглатывает. Джоэл ей объясняет, что все комики так делают, особенно когда начинают, и она как хорошая жена соглашается с любимым, даже если, по ее мнению, он несет полную чушь. Все меняется, когда однажды после особенно неудачного выступления опозорившийся Джоэл решает уйти от Мидж. Он признается ей, что давно несчастлив, что вся эта шикарная жизнь ему претит, что у него уже несколько месяцев роман с его секретаршей и что ему нужно бросить все и начать заново. После того как Джоэл уходит, Мириам в отчаянии бежит к родителям, но вместо сочувствия получает только наказ немедленно вернуть мужа в семью. Разозленная на всех, Мидж напивается и посреди ночи решает поехать в «Гэслайт», чтобы забрать забытую там посуду, в которой она привезла грудинку. В клубе она, абсолютно пьяная, забирается на сцену и выкладывает немногочисленным зрителям историю своей жизни. В этот момент полной искренности воспитанная девочка из приличной еврейской семьи растворяется, и Мидж, то плача, то матерясь, начинает шутить над всей ситуацией с горькой и острой иронией. Зрители приходят в восторг, а работающая в клубе отшельница-одиночка Сьюзи (Алекс Борстейн, получившая за эту роль две премии «Эмми»), которая всегда терпеть не могла Джоэла, говорит, что видит в Мидж незаурядный талант к стендапу, и предлагает ей стать ее менеджером. С этого момента начинается история превращения Мириам из живущей в мире фантазий принцессы в независимого человека, у которого есть

«Удивительная миссис Мейзел»

свои цели и который готов преодолевать трудности на пути к своей истинной мечте, пусть даже если этой мечтой неожиданно оказывается рассказывать со сцены шутки про пенисы.

Несмотря на то что юмор в ее выступлениях действительно часто бывает ниже пояса, хотя до похабщины не опускается, Мидж никогда не перестает выглядеть как принцесса, что становится ее главной фишкой. Оказывается, можно послать все свои представления о женственности куда подальше, раз в них не вписывается то, что «представительница прекрасного пола» может в таком количестве употреблять матерные словечки. Мидж, с одной стороны, отказывается быть примерной девочкой и вести себя, как настоящая леди, а с другой – не принимает идею, что женщине, чтобы быть смешной, нужно обязательно превратиться в какой-то асексуальный комический персонаж, потому что мужчины якобы не могут воспринимать красивую женщину как комика. Всегда можно быть собой на сто процентов, и если тебе хочется шутить про сексуальную жизнь своих родителей, стоя на сцене в вечернем платье и на каблуках, то скорее надевай платье!

А платья Мидж – это целая отдельная тема. Художник по костюмам Донна Заковска, которую актеры называют не иначе, как гением, создала для сериала множество совершенно необыкновенных образов, в которых фантастически сочетает моду того времени с ощущением волшебной сказки. В этом вопросе Мидж перещеголяла любую принцессу – любое ее появление в новом костюме вызывает желание надеть на себя такой же и больше никогда не снимать. Несмотря на то что Мидж почти всегда выступает в черном коктейльном платье (каждый раз, естественно, в другом), во всех остальных случаях Заковска наряжает Мириам в яркие, сочные цвета – желтый, голубой, фиолетовый, зеленый и, конечно же, в любимый цвет Мидж – розовый. Из-за такой

«Удивительная миссис Мейзел»

яркости кадра иногда создается впечатление, что мы действительно смотрим мультфильм, а благодаря таланту оператора-постановщика М. Дэвида Маллена и его мастерству снимать очень длинные и сложные кадры, которые не всегда кажутся реальными, сериал выглядит необыкновенно кинематографично, что еще больше погружает в волшебный, сказочный мир, в котором живет Мириам.

В первом эпизоде она гордо вышагивает в своем розовом пальто вдоль Центрального парка, улыбаясь прохожим, и заходит в кошерную мясную лавку, чтобы, не извиняясь, влезть посреди чужого заказа и похвастаться знакомому мяснику, который, конечно же, ради нее бросил всех остальных клиентов, что в этом году к ним на праздничный ужин наконец-то заглянет раввин. После Мидж выходит из магазина, кричит на всю улицу: «Мы заполучили раввина!» – и идет обратно к своему дому, в котором она с тем же озорством и радостью жизни приветствует швейцара и лифтера. Эта сцена как-то интуитивно напоминает начало мультфильма «Красавица и чудовище» (1991), в котором Белль выходит из дома и желает доброго утра каждому жителю своего маленького города, пока идет в книжный магазин. Эта абсолютная мультяшность сцен, ситуаций и персонажей наводит на мысль, что Мидж не совсем диснеевская принцесса, возможно, она представляет себя принцессой, главной героиней, разыгрывая в своей жизни сцены из любимых сказок. Мириам – это воплощение той самой девочки, которая все детство смотрела диснеевские мультики и романтические комедии, фантазировала о встрече с идеальным принцем и строила ожидания своей будущей жизни в соответствии с той картиной, которую она видела на экране. Мириам – это буквально зрительница, которая выросла и осознала, что финал у ее собственной сказки должен быть совершенно другой. «Когда ты маленькая, тебе говорят: “Принцесса

жила в волшебном замке сто лет, а потом пришел принц, победил дракона, разбудил ее поцелуем и они жили долго и счастливо", – и ты думаешь: "Похоже на правду"» – рассказывает Мидж в одном из своих спонтанных выступлений, и именно в этот момент у зрителей, в основном у зрительниц, и происходит главное узнавание.

Девочки поколениями учились тому, как нужно быть девочками, по диснеевским мультикам. Самые первые принцессы – Белоснежка, Золушка и Аврора – были совершенно пассивными и почти никак не распоряжались своей собственной жизнью. В период диснеевского ренессанса появилась Ариэль, которая, несмотря на то что была достаточно сильно помешана на мужчине, уже имела в себе свободолюбивый бунтарский дух. Позже Белль, Жасмин и Мулан учили тому, что можно не быть такой, какой тебя хотят видеть окружающие, и не бояться их осуждения (в конце их все равно награждали мужем), а в 2016-м к нам приплыла Моана, которая романтической линии не имела в принципе, а ее главными целями было познать неизведанные просторы океана и спасти свою семью и свое племя.

В 2017-м появляется Мириам Мейзел, и она учит зрителей тому, что путь к личному счастью лежит через познание себя. Она обрела свой истинный голос и, в отличие от той же Ариэль, не собирается никому и ни за что его отдавать, несмотря на то что подобный выбор для нее несет определенный уровень одиночества. Она начинает заражать всех вокруг своей страстью к независимости и поиску собственного пути. Так, Джоэл, который на самом деле ушел не потому, что разлюбил Мидж, а потому, что хотел наконец-то начать принимать собственные решения, вдохновленный успехом бывшей жены, тоже начинает воплощать свои мечты и в конце третьего сезона открывает свой собственный клуб. Даже родители Мириам, Эйб и Роуз Вайсманы (потрясающе прекрасные Тони Шэлуб и Марин Хинкл), которые так и не смиряются с «позорным» выбором дочери, тоже начинают переосмысливать свои жизни и оказываются в точно таком же поиске себя. В третьем сезоне в центре внимания уже не сама Мидж, а именно эта потребность в самореализации, которую она пробуждает в близких ей людях. Чтобы изменить свою жизнь к лучшему, нужно в первую очередь понять, чего ты от этой жизни действительно хочешь. Принцесса нашего времени наконец-то подает достойный пример. ◆

Роман Волобуев

МЕТОД И БЕЗУМИЕ

«Охотник за разумом»
Mindhunter
Создатель Джо Пенхолл
Авторы сценария Джон Дуглас, Марк Олшакер, Джо Пенхолл, Джошуа Донен, Кортни Майлз, Дженнифер Хейли, Элизабет Ханна, Даг Джанг, Эрин Леви, Тобиас Линдхольм, Доминик Орландо, Руби Рэй Шпигель, Карли Рэй, Памела Седерквист, Шон Грант, Филлип Хауз, Джейсон Джонсон, Колин Джей Лоро, Алекс Меткалф
Режиссеры Дэвид Финчер, Карл Франклин, Эндрю Дуглас, Азиф Кападиа, Тобиас Линдхольм, Эндрю Доминик
Операторы Эрик Мессершмидт, Кристофер Пробст
Художник Стив Арнолд
Композитор Джейсон Хилл
В ролях: Джонатан Грофф, Холт Маккэллани, Анна Торв, Сонни Валиченти, Стэйси Рока, Ханна Гросс, Джо Таттл, Захари Скотт Росс, Коттер Смит, Альберт Джонс, Кэмерон Бриттон, Деймон Херриман и другие
Denver and Delilah Productions, NetFlix, Panic Pictures (II)
США
2017–2019 (2 сезона)

«Зайди в переполненный лифт и встань не как все, а спиной к дверям – и люди в лифте занервничают. Им станет неуютно – по причине, которую никто из них не сможет внятно объяснить. Но встань нормально, и все сразу расслабятся». Этот простенький эксперимент из курса социальной психологии, пересказанный одним агентом ФБР другому у бассейна в конце первой серии «Охотника за разумом», достаточно точно описывает технику, уже почти тридцать лет применяемую Дэвидом Финчером против своей аудитории. Чувство дискомфорта, переходящее в тихую панику, всегда было для него любимым зрительским состоянием. «Охотник…» – второй, после двух открывающих сезонов «Карточного домика», финчеровский заход в телевизор – доводит эту любовь до абсолюта, полагаясь на чистую психосоматику чаще и больше, чем на драматургию и смыслы.

Девятнадцать монотонных эпизодов с виртуозно запинающимся и (спойлер для самых наивных) рвущимся в конце на полуслове сквозным сюжетом формально основаны на мемуарах настоящего спецагента Дугласа, в конце 1970-х придумавшего интервьюировать осужденных за массовые убийства и работать с результатами этих интервью как с базой данных. Идея, поначалу казавшаяся всем глупостью и тратой денег, в итоге принесла большую пользу жанровой литературе и кино (см. цикл о приключениях доктора Лектера, где один из положительных персонажей второго плана был списан с Дугласа) и значительно менее очевидную реальной правоохранительной практике: отдел поведенческого анализа ФБР, на момент событий сериала состоящий из трех человек и находящийся в подвале,

сейчас занимает пять этажей, но как именно работает практикуемое там «психологическое профилирование» и работает ли оно вообще – предмет многолетних академических споров с употреблением слов «псевдонаука» и «мошенничество». Кроме того, тогда, в 1977-м, в перерыве между беседами с интересными людьми, отбывающими пожизненное в разных концах Америки, напарник Дугласа якобы первым произнес словосочетание «серийный убийца». И если первый шаг к осмыслению феномена – это придумать ему элегантное название, то события «Охотника…», закрывающие временной пробел между двумя предыдущими финчеровскими эпосами на ту же тему (к началу первой серии Зодиак уже вышел на пенсию, а Джон Доу из «Семи», 1995, видимо, заканчивает школу), – это такой нулевой километр, возвра-

«Охотник за разумом»

щение, пусть не к истокам явления, так к первой официально задокументированной попытке его системно понять.

Предсказуемо: все это – не детектив (даже в большей степени, чем «Зодиак», 2007, сохранявший хотя бы формальные признаки полицейского процедурала). Успехи следствия здесь всегда промежуточны и случайны; главного убийцу, эффектно выгуливающего свои усы в прологах и эпилогах к сериям, не только не найдут, но толком и не начнут искать. Внаглую игнорируя даже самые скромные зрительские ожидания по части ответов на вопрос, кто все-таки убил, «Охотник…» почти двадцать часов экранного времени балансирует на патологической грани двух дико старомодных (к тому же демонстративно не дружащих между собой) американских тележанров – офисной мелодрамы и псевдодокументальной реконструкции. В первом сегменте маются со своими придуманными проблемами два телевизионных мента и красиво подсвеченная женщина-психолог. Во втором

с любовью подобранные характерные артисты, присев за стол, качественно озвучивают чуть отредактированные сценаристами расшифровки бесед с реальными расчленителями.

Запредельное мастерство и технические ресурсы, брошенные на оба направления, подчеркивают здесь не только рассинхрон между явно выдуманным миром добра и очевидно реальным злом, но и заведомо огромный дисбаланс сил между ними. Пока чудесные канадец Кэмерон Бриттон (играет ныне здравствующего некрофила Эда Кэмпера в первом сезоне) и австралиец Деймон Херриман (покойный Чарли Мэнсон во втором) прожигают обаянием экран на радость своим фанклубам, симпатичный основной состав растерянно мнется и хлопает глазами. Комический дуэт двух фэбээровцев – пытливого, но нервного младшего и знающего жизнь старшего – как Чип и Дейл, которые ни к кому не спешат на помощь, потому что у них пока недостаточно теоретической базы (для усиления эффекта приставленная к ним психолог – натуральная Гаечка).

Придуманные герои понятны. Их проблемы, метания в поисках ответов и посттравматические взбрыки знакомы по сотням других сериалов и фильмов. Насмотренная часть аудитории, наверное, имела бы полное право слегка кривиться на все это, если бы в часе езды от красивого подвального офиса с умными книжками и кафетерием не сидела за решеткой реальность с психофизикой черной дыры и хлипкими наручниками на огромных руках. У добра и зла в «Охотнике…» не просто разная полярность, у них – несопоставимо разная атомная масса. Даже простой физический контакт между двумя этими мирами – как дружеское объятие между младшим дознавателем и убийцей в финале первого сезона – грозит сплющить и разорвать на молекулы один из них, и абсолютно понятно какой.

Для крупного автора, чья звезда взошла в выпендрежные индивидуалистические 1990-е, когда любой мало-мальски приличный режиссер легко приближался по статусу к рок-звезде, Финчер – и тогда, и все прошедшие с тех пор годы – поразительно мало сообщил публике о себе лично. Часто цитируемый, но мало кем осуществляемый на практике постулат Оскара Уайльда про то, что искусству хорошо бы скрывать за собой автора, как раз про него: спустя десять фильмов и два сериала Финчер так же надежно спрятан от уже второго поколения своих обожателей, как тридцать лет назад, когда парня, нарядно снимавшего рекламу кроссовок и клипы Мадонны, по продюсерскому недосмотру позвали сделать очередного «Чужого» (1992).

Трудно найти голливудского режиссера, с которым после стольких лет знакомства все было бы по-прежнему настолько неясно, как с Финчером. У него нет ярко выраженных обсессий и магистральных тем (имея навык критической эквилибристики, можно, наверное, впихнуть Тайлера Дердена, Бенджамина Баттона и Цукерберга в общую клетку с табличкой «герои-аутсайдеры», но кого мы обманываем). Его авторский почерк – с каждым разом все более каллиграфический

и вместе с тем все более унифицированный, последовательно теряющий выразительность и то, что принято называть индивидуальностью. Виртуозность, с которой он работает, давно отбила у большинства желание задавать вопросы про то, что он, собственно, делает, сконцентрировавшись на более интересном и простом вопросе: «Как?» Запланированные на компьютере и потом на нем же вычищенные мизансцены, легендарные 99 дублей, доводящие артистов до состояния, в котором те забывают, как их звать, и могут только в изнеможении шептать нужный текст (хорошенький артист Грофф, номинально играющий в «Охотнике…» главного героя, явно этим так деморализован, что подергиваться перестает только к третьей серии, когда на замену Финчеру выходят режиссеры попроще), – вся эта сто раз мифологи-

«Охотник за разумом»

зированная технологическая часть надежно прячет его от нас. И его многолетний интерес к серийным убийцам – едва ли не единственная ниточка, за которую можно попробовать зацепиться.

В последнюю четверть XX века – когда Финчер начал снимать и стремительно стал суперзвездой – симпатичное персонифицированное зло как-то само собой сместилось в культурном пантеоне с поддерживающих ролей на главные (в прекрасном прошлом такое – с натяжкой и один-единственный раз – позволял себе только Хичкок). Герои Нового Голливуда и «новой волны», бунтари и аутсайдеры со сбитым моральным компасом, открыли дверь ребятам вообще без компаса, зато со ржавым и острым в руках. На рубеже 1980-х и 1990-х кино с удовольствием тонуло в крови невинных. На нижних этажах резали хорошенькую массовку Фредди, Джейсон и Рутгер Хауэр, на верхних развлекались герои раннего Ханеке. В респектабельной серединке собирали свои аплодисменты Ганнибал Лектер с его гастро-интифадой

против глупости, пошлости и нормы и тот же финчеровский Джон Доу с его экстремальным морализмом. В то время у порядочного гражданина, даже если у него была бляха и пистолет, при встрече с дьяволом не оставалось шансов даже на почетную ничью: зло раз за разом играючи ставило неразумным идеалистам шахматную вилку, с улыбкой смотрело на их трепыхания и выигрывало в итоге всухую.

Все это веселье тогда принято было трактовать в первую очередь как протест – рвотную реакцию на запах плесени от в очередной раз узурпированных моральным большинством общечеловеческих норм: ситуация, в которой даже чистое зло начинало казаться по-панковски обаятельным и искренним. И Финчер с его холодным глянцевым профессионализмом и подрывной повесткой (настолько тайной, что спро-

«Охотник за разумом»

сить, в чем она собственно заключается, казалось бестактностью) был идеальным автором для времени, когда девиантность, контролируемое безумие и легкая аморальность по умолчанию входили в минимальный джентльменский любого заслуживающего внимания художника.

Он никогда напрямую не романтизировал зло (ну может, чуть-чуть – но уж точно не с таким упоением, как некоторые его сверстники), но всех его убийц – как выдуманных, так и документальных – объединяет в первую очередь способность к трангрессии, которой лишены их оппоненты, и именно по этой причине гарантированно проигрывают – несмотря на бронежилет, догадливость и настырность. В «Семи» серийный убийца выступал как помесь современного философа с венским акционистом, приходя к обывателям с (немного чересчур) наглядной критикой их жизненных ориентиров. В «Зодиаке» он был старательно деперсонализирован, растворен в воздухе и приметах эпохи – неизбежно наталкивая на мысль, что по влюбленным парочкам

в Сан-Франциско в конце 1960-х стрелял из пистолета с самодельным глушителем лично дух времени. В «Охотнике…» убийца опять приобретает физическую форму, готов к диалогу и демонстрирует завидный уровень саморефлексии. «Семь» был про схватку со злом, «Зодиак» – про его безрезультатный поиск. «Охотник…» – про долгие подробные беседы с ним постфактум, жанр которых к тому же не допрос, а интервью, в рамках которого следователь рано или поздно обязательно начинает звучать как искусствовед в штатском, почтительно расспрашивающий автора, что тот хотел сказать своим произведением.

«Никто почему-то не задумывается о том, какой тяжелый труд – физически и психологически – резать людей», – на второй минуте знакомства сообщает герою человек-гора, убивший шестерых студенток, дедушку, бабушку и маму. Капризная интонация недооцененного кинематографиста, которому наконец дали шанс рассказать, как на самом деле непросто снять фильм, здесь слышится краем уха – как, в общем, и все финчеровские шутки: свое довольно убийственное чувство юмора он последнее время прячет так мастерски, что уже не все в курсе, что оно у него в принципе есть.

Факт, что минимум один из пяти известных серийных убийц в какой-то момент сравнивал свою деятельность с искусством: чаще, правда, с живописью и литературой, но это, видимо, потому что в кинотеатрах, куда они ходили, показывали мало серьезного. И странно представить, чтобы человек, половина фильмографии которого посвящена маньякам (к трилогии, в которую сложились не завершенный пока «Охотник…», «Зодиак» и «Семь», добавим на птичьих правах «Девушку с татуировкой дракона», 2011, да и «Карточный домик», если подумать, тоже), не имел хоть какой-то точки соприкосновения с предметом. Когда вышел фильм «Семь», автор каждой второй рецензии в последнем абзаце приходил к оригинальной мысли, что Финчер в каком-то смысле отчасти и есть Джон Доу.

В 1995 году, когда опасность идей, снятых на кинопленку, было принято преувеличивать, ни для кого не было проблемой поставить знак равенства между человеком с ножом и человеком за камерой. Больших проблем с этим выводом нет и теперь: в конце концов, в любом сюжете убийца – это всегда сам автор; большой европейский режиссер из того же поколения, что Финчер, в позапрошлом году даже снял про этот парадокс целый фильм. В отличие от фон Триера, Финчер никогда не выставлял себя напоказ – его собственные трансгрессии слишком хорошо скрыты за кадром, чтобы думать, что введение зала в состояние немотивированной паники по-прежнему главная его цель (в скобках заметим: в его последнем на сегодня полнометражном кино самая смешная сцена включает в себя перерезание человеку горла в момент оргазма). Но трудно отделаться от ощущения, что из всех развлечений, доступных работникам искусства, его любимое – это зайти в переполненный лифт, стать лицом к едущим в нем и спокойно смотреть, как те начинают нервничать, сами не понимая почему. ◆

Георгий Биргер

МЕЖ ДВУХ «ХОЛОДНЫХ»

То, что «Американцы» существуют, – это, вообще-то, чудо. Единственный исторический период, в котором они могли получиться, был настолько коротким, что в летописях будущего для него не найдется даже короткой главы. Речь о том промежутке между 2012 и 2014 годами, когда Путин уже снова стал президентом, но Крым еще не случился; когда о старой «холодной войне» уже стали снова вспоминать, но новая еще не случилась. То окно в два года оказалось критически важным, чтобы отрефлексировать «холодную войну» так, чтобы и дистанция позволяла сделать это беспристрастно и чтобы современность не мешала трезвому взгляду. Еще это было время, когда более или менее все самое важное в американской культуре воплощалось в форме сериалов, вот и главное высказывание десятилетия про отношения России и США тоже уложилось в этот формат.

Создатель «Американцев» выпускник Йельского университета Джозеф Вайсберг с детства интересовался Советским Союзом и «холодной войной», поэтому сразу же после выпуска в 1990 году отправился работать в ЦРУ. Всего через несколько месяцев Советский Союз вместе с самой «холодной войной» ушли в историю, а работа на Управление оказалась совсем не такой, какой Джо себе ее представлял: во-первых, сплошная бюрократия; во-вторых, закончивший курс по современной российской истории Вайсберг с ужасом обнаружил, что уровень осведомленности коллег о противнике оставляет желать лучшего. В 1994 году его карьера шпиона была окончена, лет десять он поработал преподавателем, а потом решил стать сценаристом.

Как раз тогда же произошло ключевое как для российско-американских отношений, так и для жизни Вайсберга событие: в США раскрыли последнюю ячейку

«Американцы»
The Americans
Создатель Джозеф Вайсберг
Авторы сценария Джозеф Вайсберг, Джоэл Филдс, Джошуа Бренд, Майк Батистик, Снеха Курс, Стивен Шифф, Питер Акерман, Трейси Скотт Уилсон, Лара Шапиро, Хилари Беттис, Мелисса Джеймс Гибсон, Стью Зигермен, Сара Нолен, Брэдфорд Уинтерс, Анджелина Барнетт, Оливер Норт, Таня Барфилд, Джастин Уайнбергер
Режиссеры Крис Лонг, Дэниел Сакхайм, Томас Шламми, Дэниел Аттиас, Штефан Шварц, Кевин Даулинг, Николь Кэсселл, Адам Аркин, Ноа Эммерих, Мэттью Риз, Джон Дал, Эндрю Бернштейн, Стеф Грин, Кевин Брей, Роксанн Доусон, Силвен Уайт, Алекс Чаппл, Холли Дейл, Жан де Сегонзак, Билл Джонсон, Джим Маккей, Гевин О'Коннор, Грегори Хоблит, Лодж Экс Керриган, Константин Макрис, Алик Сахаров, Шарлотте Зилинг, Лариса Кондрацки, Крис Мисиано, Стивен Уильямс, Кари Скогланд, Гвинет Хердер-Пэйтон
Операторы Ричард Рутковски, Джозеф Брэдли Смит, Алекс Непомнящий, Дэн Столофф, Алан Казо, Радиум Чун
Художники Джон Мотт, Дэн Дэвис, Дайан Лидерман, Дэн Ли, Тим Гудмансон
Композитор Натан Барр
В ролях: Кери Расселл, Мэттью Риз, Кейдрич Селлати, Холли Тейлор, Ноа Эммерих, Коста Ронин, Лев Горн, Ричард Томас, Элисон Райт, Брендон Джей Дирден и другие
Amblin Television, DreamWorks Television
США
2013–2018 (6 сезонов)

российских агентов-нелегалов (да-да, ту самую, с Анной Чапман). Именно их история и легла в основу «Американцев», только время действия перенесли из 2010-х в 1980-е, когда «холодная война» была еще в разгаре и деятельность подобных агентов действительно имела значение.

Американцы – это Элизабет и Филип Дженнингс (Кери Расселл и Мэттью Риз, женатые, кстати, и в реальности), счастливая вашингтонская пара с двумя детьми и собственным туристическим бизнесом. Они же – Надя и Миша – советские агенты, засланные в США еще в 60-х и изображающие местных мужа и жену уже пятнадцать лет. В сериале зрителя знакомят с парой в 1981 году, когда они переезжают в новый дом, который оказывается по соседству от жилища агента ФБР Стэна Бимана (Ноа Эммерих). С ним Дженнингсы быстро заводят дружбу: не задания ради, просто случайно, но отношения эти становятся критически важны для шоу.

Как персонажи и Лиз, и Фил – типичный продукт телевидения начала XXI века, которое было без ума от антигероев: пыталось заглянуть в головы тем людям, кого принято считать злодеями, понять, что ими движет и как они получились такими, какими получились. А для американца мало кто может казаться более злодейским, чем советский шпион. Что немаловажно, агент Биман – тоже антигерой, он совсем не тот отважный фэбээровец, который стоит на страже родины, каким его изначально ожидает увидеть американский зритель.

Российский же зритель от такой завязки ожидает в первую очередь клюквы – но искать ее придется с увеличительным стеклом. За несколько лет до Чернобыля «Американцы» задали новый стандарт изображения СССР на американском экране. Русских героев здесь играют русскоязычные актеры (за исключением собственно агентов-нелегалов – по вполне понятным причинам), которые говорят друг с другом по-русски. Советские шпионы здесь не редуцированы до карикатур, как и работа советского посольства в Вашингтоне. Конечно, к каким-то упрощениям все-таки прибегнуть пришлось, но для непривередливых зрителей, привыкших к киношной условности, они помехой едва ли станут; зато эти же зрители наверняка оценят, с каким усердием в «русских» сценах сериал копирует советское перестроечное кино – в то время, как у нас самих так делать разучились.

В таком сеттинге «Американцы» начинают задавать вопросы о «холодной войне», и все они для страны производства скорее неудобные: в чем была суть конфликта? Чем Америка была лучше? Что она могла предложить помимо заполняемости полок в магазинах – и такое ли это очевидное преимущество? И главное: если убрать вот это несущественное отличие в виде магазинных полок и взгляда на будущее человечества, то были ли такими разными противоборствующие стороны?

А за всеми политическими разговорами теряется и еще один фактор, который и делает «Американцев» особенными: если на поверхности они выглядят как сериал про шпионов, в самой своей сути они

«Американцы» говорят о браке. О том, что вообще значит быть женатыми, как в семейной жизни достигать компромиссов, как накапливаются обиды и как, будучи непроговоренными, они могут вести к катастрофическим последствиям. Несмотря на то что формально к началу шоу Фил и Лиз женаты уже пятнадцать лет, нас знакомят с ними ровно в тот момент, когда они впервые решаются откровенно друг с другом заговорить: их настоящий, не фиктивный брак тогда только начинается, и тогда же начинаются и разногласия.

Филип за пятнадцать лет жизни в США начал терять веру в свою миссию, ему уже сложно представлять капитализм таким абсолютным злом, когда благодаря ему его дети живут такой жизнью, о которой он в детстве и не мечтал. Элизабет, наоборот, с каждым годом на чужбине только сильнее убеждалась, что так жить нельзя, и пусть ее коллекции кашемировых свитеров могла бы позавидовать любая другая американка, сама она оставалась убежденной коммунисткой.

Разумеется, идеологические разногласия сказываются и на отношениях в паре. А в ситуации, когда абсолютно откровенными друг с другом им быть опасно, возникают домыслы, а потом и обиды на то, что они сами себе и придумали. И тут отношения Лиз и Фила зеркалят отношения стран, которые они представляют, – и ровно те же проблемы, которые мы видим в их браке, мы можем видеть и в противостоянии КГБ с ФБР и ЦРУ.

Так, суть «холодной войны» «Американцы» находят не столько в идеологической несовместимости капитализма и коммунизма, сколько в отсутствии диалога. Без диалога противник кажется только страшнее: не зная точно, о чем он думает, приходится додумывать следующий ход за него. Без реального разговора остается только разговор в голове, в котором ты, конечно же, всегда прав и за тобой лучшие

«Американцы»

аргументы и решающее слово. Но, не зная, что реально в голове у другой стороны, ты на самом деле воюешь с зеркалом, с собственными худшими страхами и опасениями.

Как пела артистка Саша, «любовь – это война». Ровно об этом рассказывают и «Американцы». Как и Дженнингсы, Россия и США все время делали по шагу вперед и назад от любви до ненависти, и происходило это не потому, что мы такие разные, а потому, что мы так похожи.

Сегодня в американские газеты вернулись карикатуры с Кремлем и медведями, а карикатуристы так и не узнали, что храм Василия Блаженного – это не Кремль и медведей по российским улицам ходит даже меньше, чем по американским. Россия снова главный враг демократии. За американскими обвинениями о вмешательстве России в демократические процессы других стран сложно не увидеть лицемерия. Точно так же нелепо выглядят и снова доносящиеся из России разговоры об империалистических замашках США.

Милые опять бранятся и опять больше воюют с отражением в зеркале, чем с чем-то реальным. Если сейчас на этом фоне начать пересматривать «Американцев», то их примиряющий тон, который возможен был только меж двух «холодных», кажется чем-то почти фантастическим, утопией. Их взгляд на события 1980-х невероятно гуманистичен. В одном интервью Вайсберг коротко сформулировал суть шоу в напоминании о том, что враг – это такой же человек, как и ты сам. Тогда, в 2013 году, это напоминание было не лишним, сегодня же оно просто-напросто необходимо. ◆

Максим Казючиц

КРОВЬ ИЗ НОСА

«Очень странные дела»
Stranger Things
Создатели Мэтт Даффер, Росс Даффер
Авторы сценария Мэтт Даффер, Росс Даффер, Пол Дихтер, Джесси Никсон-Лопес, Кейт Трефри, Джастин Добл, Джессика Мекленбёрг, Элисон Татлок, Уильям Бриджес, Кёртис Гуинн
Режиссеры Мэтт Даффер, Росс Даффер, Шон Леви, Эндрю Стэнтон, Ута Бризевиц, Ребекка Томас
Операторы Тим Айвз, Тод Кэмпбелл, Лачлан Милн, Дэвид Франко
Художник Крис Трухильо
Композиторы Кайл Диксон, Майкл Стейн
В ролях: Вайнона Райдер, Дэвид Харбор, Финн Вулфхард, Милли Бобби Браун, Гейтен Матараццо, Калеб Маклафлин, Наталия Дайер, Чарли Хитон, Джо Кири, Кара Буоно, Мэттью Модайн, Сэди Синк, Дэвид Харбор, Рэндолл Хевенс и другие
21 Laps Entertainment, Monkey Massacre, Netflix
США
2016 – … (4 сезона)

Сериал братьев Даффер стартовал в 2016 году и практически сразу стал культовым. Netflix дал зеленый свет проекту, где главным оказался не сюжет, а сама атмосфера детства, воссозданный до мельчайших деталей давно ушедший мир. Помнится, в «Южном парке» (20-й сезон, 1-я серия) были ягодки-вспоминашки (member berries), которые довольно точно обозначили в культуре очередной виток моды на ностальгию. Мэтт и Росс Дафферы построили сериал в лучших традициях постмодернизма, использовав подручные материалы, – фильмы 80–90-х и все, что только можно было восстановить из культуры повседневности рейгановской Америки. И кинокритика, и быстро расширяющийся фанклуб с наслаждением ринулись угадывать киноцитаты и воздавать честь и хвалу актерам. И было за что.

Метод рассказывать историю благодаря цитированию, да еще и в сериале, витал в воздухе. Дафферы прошли по этой непростой дороге до конца. Впрочем, сериала не было бы, не воссоздай они атмосферу, не подбери потрясающий ансамбль актеров нескольких поколений, не свяжи все это профессиональной режиссурой. Свое приращение они вывели in vitro в питательной среде научно-фантастических фильмов, хорроров и мелодрам в основном, по их словам, 80–90-х. Идея расположить в захолустье штата Индиана серое кондовое здание, принадлежащее Министерству энергетики, а на деле оказавшееся дьявольским местом, где детей с паранормальными способностями подвергали нечеловеческим опытам, конечно, была навеяна и Кингом, и фильмами типа «Кэрри», «Проект “Манхэттен”», «Воспламеняющая взглядом», «Дэрил», «Другие ипостаси», «Сканнеры». Но были и совсем недавние близкие проекты, в которых целые блоки в стиле ретро были

уже предварительно размяты: пятисезонная «Грань» (Fringe; 2008–2013) очень основательно за несколько лет до «Очень странных дел» освоила тему экспериментов над одаренными детьми (обкалывание особым препаратом кортексифаном, дыры, пробитые по чисто человеческой прихоти между параллельными вселенными, и мощный заряд ностальгии по кислотным 60–70-м). И ЛСД, и его производных, и ноотропов, и баков для сенсорной депривации здесь было более чем достаточно. Нельзя не сказать и об одиннадцатисезонном гимне всему загадочному и научно-фантастическому – о «Секретных материалах» (The X Files; 1993–2018), из которых было заимствовано многое. The truth is out there, как говорится; шутка ли, агент Фокс Малдер и сам пострадал на работе – нелегкая закинула его даже в СССР, где он застрял в одном из лагерей под Тунгуской и над ним ставили бесчеловечные эксперименты, заражая инопланетным вирусом. Казематы четвертого сезона «Секретных материалов» поразительно напоминают сибирские застенки в эпилоге третьего сезона «Очень странных дел».

Научно-фантастическое приращение появляется сразу: существо из параллельного антимира, прозванное демогоргоном, прорвалось в наш мир. Одновременно сбежала невольная виновница возникшей прорехи между мирами – девочка со способностями к телекинезу с вытатуированным на руке номером 011.

Вайнона Райдер, главная звезда сериала, сыграла сумасшедшую мамашу, в одиночку поднимавшую двоих сыновей. Здесь, в захолустном городишке Хокинс, штат Индиана (но с таким же успехом им мог оказаться и Дерри, штат Мэн), сложился «клуб неудачников». Так называли себя персонажи романа Стивена Кинга «Оно». Проверенный и перепроверенный рецепт романа взросления оказался отличной основой. Дафферы не раз признавались в любви к Стивену Кингу, который как никто знал и, что важнее, мог описать мир детей, становящихся подростками. Среди планов режиссеров, кстати, была экранизация «Оно», которая, однако, трансформировалась в оригинальный, полностью авторский проект, где они выступили шоураннерами и сопродюсерами. Кинг нередко использовал паранормальные темы – телекинез, пирокинез, инопланетных монстров, древних божеств, близких Лавкрафту. Поэтому первые обнаруженные аллюзии, найденные критиками и фанами, оказались связаны с кинговскими «Кэрри», «Воспламеняющей взглядом», «Трупом», «Кладбищем домашних животных», «Оно».

«Клуб неудачников» – эдакое мужское братство – Майк Уилер, его ближайший друг Дастин Хендерсон, Лукас Синклер и Уилл Байерс. Они вместе учатся, встречаются для нехитрых настольных игр: всё как в «Инопланетянине» Спилберга. Собирается народ у Майка, потому что контроля за тремя детьми (старшей сестрой и младшей малявкой) вроде как меньше – раз; и два: Уилеры – люди обеспеченные и спокойно относятся к друзьям сына. У «неудачников» есть все, что необходимо подростку 80-х: велосипеды, портативные рации, масштабная модель

«Тысячелетнего сокола». Дастин – молодой человек с хорошими инженерными задатками, напоминающий Бена Хэнскома из «Оно» Кинга. А поскольку у него дизостоз, то есть вовсе не растут зубы, он изрядно тушуется перед девочками. Чернокожий Лукас – дань хорошему тону американского кино- и телемейнстрима. В третьем сезоне появятся и представители сексуальных меньшинств. Уилл – самый маленький в группе, тихий и слегка не от мира сего, немного держится в стороне из-за того, что семья неполная, но главное, бедная, а старший брат Джонатан приобрел в школе репутацию фрика. Наконец, Майк – лидер клуба, ему не раз придется принимать трудные решения, проверять и перепроверять силу дружбы. Но Майку и карты в руки, и возлюбленную с телекинезом.

Если бы не пропажа Уилла, бегство твари из параллельного мира осталось бы незамеченным. Кроме того, отправившиеся в ночь и в дождь на поиски друга, «неудачники» вернулись назад с новым членом команды. Девочка по имени Одиннадцать (Eleven) поведала (не сразу, понятно) и о портале, и о суперспособностях, и о том, где Уилл.

Для Милли Бобби Браун проект Даффферов не был дебютом, актриса снималась в эпизодических ролях, сыграв, например, Алису в детстве в известном культовом сериале-фэнтези «Однажды в Стране чудес» (Once Upon a Time; 2013–2014). Ее персонаж в «Очень странных делах» практически сразу связали со вселенной Кинга. История Одиннадцати отсылает к девочке-пирокинету Чарли Макги из романа «Воспламеняющая взглядом» и его экранизации 1984 года. Родители обеих героинь – жертвы медикаментозных экспериментов, нередко проводимых и частными, и государственными структурами в США 60–70-х, разумеется, на добровольной и даже возмездной основе. У Кинга родители героини погибли от рук спецагентов, защищая свою дочь. Одиннадцать забрали у матери сразу после рождения, та отправилась с револьвером в кондовое здание министерства энергетики, чтобы вернуть малышку, но вскоре оказалась в вегетативном состоянии и в инвалидном кресле.

В 80-е, когда модной оказалась тема государственного заговора, теневого правительства, всесильных спецслужб, мотив незаконного эксперимента над человеком становится популярным в литературе и кино («Секретные материалы» основаны на этой идее). Дети, рожденные от подвергнутых воздействию препаратов родителей, тоже обладают паранормальными способностями, но в десятки, сотни раз более мощными. Любопытно, что второе поколение испытуемых как бы получало эти сверхвозможности естественным путем, по праву рождения. Поэтому столь ценной оказывается для правительства кинговская Чарли: пирокинез не стоил ей никаких усилий, чистое умное оружие. Даффферы усиливают драматизм посыла: суперсила – результат ужасного надругательства над человеческой природой, каждое ее применение убивает своего владельца. Для Одиннадцати это тонкая струйка крови из носа и полное истощение, как и у отца Чарли.

«Очень странные дела»

Идея ребенка-оружия, предмета неодушевленного для безликих спецструктур, развивается в сериале по необычной траектории. Не случайно в прессе довольно быстро заметили, что первоначально девочка-телекинет в мальчишеской компании скорее напоминает И-Ти из «Инопланетянина»: ребята так же наряжают Одиннадцать в старое детское платьице, кое-как надевают светлый парик, чтобы провести ее в школьную радиостанцию, где антенна помощнее и легче разыскать Уилла, – пока для них девочка все еще оружие. Браун очень хорошо изменяется от серии к серии, постепенно «оттаивая», становится обычным ребенком, начинает робко улыбаться. К финалу первого сезона между Майком и Одиннадцатью возникает симпатия, которая перерастет в любовь, но главное, Оди, как ее ласково стали звать ребята, найдет семью, свое место среди друзей.

Пока квартет готовит операцию по вызволению друга из беды, в городок стягиваются силовики: агенты разыскивают Одиннадцать, устраняя по мере сил свидетелей, и предлагают Джойс вместо тела сына искусно сделанный манекен. Джойс между тем нашла способ общения с пропавшим сыном: Уилл силой мысли мигает лампочками рождественской гирлянды, под которыми развесили буквы алфавита.

Первый сезон критика практически сразу связала с культовым фильмом 80-х «Останься со мной» (Stand by Me, 1984) – одной из немногочисленных удачных экранизаций Кинга. В небольшой автобиографической повести «Тело» четыре оболтуса (один из них – альтер эго писателя) отправляются через леса и поля посмотреть на труп сбитого поездом парня и обрести славу героев после звонка в полицию. Героями они так и не стали. Впрочем, и повесть была совсем не о поисках тела. Уилл и диковатая Одиннадцать стали для клуба испытанием на простые без подвоха чувства дружбы и сострадания, да и вообще

«Очень странные дела»

человечности. При довольно раскидистой фабуле, многочисленных киноцитатах, маниакально восстановленном пространстве, буквально забитом реальными или отлично скопированными вещами из 80-х, сериал все же взял аудиторию не этим. Совсем юным актерам удалось сыграть в ансамбле – честь и хвала Даффферам, виртуозно выстроившим коммуникацию актеров в кадре.

Впрочем, это совсем не объясняет успех проекта уже со второй серии у аудитории с разбросом от 18 до 49 лет[1]. Вайнона Райдер и Мэттью Модайн, сыгравший как раз в 80-е военкора в культовой «Цельнометаллической оболочке» Кубрика, а в сериале Даффферов – ученого-маньяка Бреннера, руководившего нечеловеческой лабораторией, – понятно, стали тяжелой артиллерией проекта. Хорошей, замечательной, великолепной игрой десяти-двенадцатилетних актеров в кино, по крайней мере в Голливуде, тоже трудно удивить.

Тем интересней оказалась линия старшеклассников. Здесь развернулся любовный треугольник с надежной аркой, которой с лихвой хватило на три сезона. Нэнси (старшая сестра Майка), Джонатан (старший брат Уилла) и Стив, школьный плейбой. Школьная тема в кино США богата картинами на любой вкус, бюджет и возраст. Райдер оказалась в сериале, где сталкиваются несколько поколений школьников, и это довольно символично[2]: за свою карьеру она переиграла старлеток, школьниц и прочих нервных особ самых разных калибров, начиная с дебютного фильма «Лукас» (Lucas; 1986) и культового «Смертельного влечения» (Heathers; 1988) до «Прерванной жизни» (Girl, Interrupted; 1999).

Наиболее интересными оказались персонажи Нэнси и Стив, хотя во втором сезоне они благополучно расстались. Обе актерские работы – стопроцентное попадание в образ, практически до типажа.

1. *Holloway D.* “Stranger Things” Ratings: Where Series Ranks Among Netflix’s Most Watched // Variety, August 25, 2016. URL: https://variety.com2016.tv/news/stranger-things-tv-ratings-netflix-most-watched-1201844081/

2. *Grow K.* “Stranger Things”: How Two Brothers Created Summer’s Biggest TV Hit // Rolling Stone, August 3, 2016. URL: https://www.rollingstone.com/tv/tv-features/stranger-things-how-two-brothers-created-summers-biggest-tv-hit-105527/

История Нэнси Уилер – линия, известная еще со времен «пляжных фильмов» (beach movies) 50–60-х годов (Gidget; 1959; Where the Boys Are; 1960). Она и сама прекрасно все проговаривает: стать домохозяйкой, матерью в миленьком коттедже в конце улицы, где потише. Однако Нэнси отличилась совсем не пляжным поведением. Она подтягивает Стива в учебе и посещает званые ужины с его родителями, а в конце концов довольно спонтанно остается с Джонатаном из неполной, неблагополучной семьи. Впрочем, эти ребята для американской аудитории – четкий срез конкретного социального аттитюда нескольких поколений американцев. У Джорджа Лукаса в его культовом фильме «Американские граффити» (American Graffiti; 1973) только один герой Курт (Ричард Дрейфус) имел внутренний стержень, чтобы поступить в колледж, а для этого оставить родную глушь и друзей. История Нэнси и Джонатана близка, почти идентична истории героев Стива (Рон Хоуард) и Лори (Синди Уильямс) из лукасовской картины, которые так и остались в родном городе.

История Стива из «Очень странных дел» сложнее. Он, конечно, не поступил в колледж, как и Нэнси, и Джеймс, не было особого желания и давило семейное призвание – гарантированно работать на отца. Во всех сезонах актерская работа Джо Кири, исполнившего роль Стива, оказалась одной из наиболее интересных в проекте. Начиная с первого сезона он стал не то чтобы негласным лидером квартета «неудачников», скорее волшебным помощником, по Проппу, не побоявшись в конечном счете в одиночку выйти на демогоргона с битой.

Пространство школы стало для сериала идеальным, вокруг него сразу выстроилось несколько поколений персонажей от учащихся до родителей. Финальное противостояние также происходит в школе: сюда почти одновременно стянулись силовики и демогоргон. Одиннадцать вновь спасла коллектив, исчезнув вместе с монстром.

События второго сезона происходят встык, в 1984 году, о чем сообщает афиша фильма «Терминатор» Джеймса Кэмерона над входом в местный кинотеатр. В «клубе неудачников» вакантное место займет Макс Мэйфилд (Сэди Синк), переехавшая в школу Хокинса. Шерифу Хопперу (Дэвид Харбор) придется испытать все трудности начинающегося пубертата взрослеющей и чудесно спасенной приемной дочери – Джейн. Произошли подвижки и в карьерах молодежного состава. Финн Вулфхард (Майк) пришел на второй сезон знаменитостью: он сыграл Ричи Тозиера в «Оно» (2017) Энди Мускетти, лучшей на сегодня экранизации романа Кинга (кроме «Останься со мной», конечно).

Хотя в центре фабулы второго сезона формально оказался Уилл, к которому вновь пристала зараза из параллельного мира, сильнее всего предстояло измениться и повзрослеть Одиннадцати: обрести семью и найти себя. Затворничества в домике шерифа на болотах, скрывшего ее от правительственных силовиков, Джейн не выдерживает и сбегает, чему немало способствовало дело ее матери, которое она нашла в бумагах Хоппера. О том, что ее линия – центральная де-факто,

ненавязчиво намекает начало сезона: девушка-телепатка с татуировкой на руке 008 появляется в первой серии.

Пока Джейн разыскивает свою родную мать, пытается влиться в банду, которой руководит ее подруга по лаборатории Кали (008), топография Хокинга и анатомия Уилла быстро изменяются. Начиная со второго сезона пространство сериала выстраивается в четкую вертикаль. На поверхности прежняя жизнь, разве что местные бахчевые да деревья, прилегающие к территории лаборатории, начинают гнить и разлагаться на глазах. В глубине, под землей, антиматерия неконтролируемо расползается, выгрызая под городом разветвленную сеть тоннелей, которую тут же населяет местная флора и фауна вроде демопсов. Невезение Уилла достигло апогея: дымчатая субстанция, разумная и злобная, превращает вчерашнего школьника в шпиона и носителя враждебной формы жизни. Таким образом, вертикальная модель сложилась окончательно: антимир находится буквально под нашим миром (как в примере с фигуркой демогоргона, которую показывала Одиннадцать в первом сезоне), а между ними персонаж, невольно оказавшийся дверным проемом. Во втором сезоне это Уилл, в третьем на его месте окажется Билли, сводный брат Макс.

Джейн появилась, словно deus ex machina, как раз вовремя, чтобы спасти всех от Уилла, а затем и от дымчатой субстанции, закрыв наконец портал. Финал сезона состоялся в жанровой локации и в лучших традициях фильма о школе: «клуб неудачников» сходится вместе на школьном балу. Над зданием школы в параллельном антимире нависает дымчатый монстр.

Третий сезон вместе с его героями все дальше уходит от блаженного отрочества, любимого возраста у Кинга. Временны́е маркеры в виде разнообразных знаков кино появлялись во всех сезонах. Впрочем, если во втором афиша «Терминатора» довольно скромно прошла на периферии кадра, то 1985 год заявлен громко и отчетливо. Чтобы, видимо, развлечь аудиторию небольшим квестом, Дафферы довольно подробно показали афиши нового многозальника. В сериале есть громадный оммаж культовому фильму «Назад в будущее» (Back to the Future), который смотрят зрители и главные герои; в других залах идут «Флетч» (Fletch), «Дэрил» (D.A.R.Y.L.), «Кокон» (Cocoon), «День мертвецов» (Day of the Dead), «Штучка» (The Stuff), «Назад в страну Оз» (Return to OZ). Все 1985 года проката, почти все шли в наших видеосалонах, а кое-что и на «кодаке» в кинотеатрах в 90-е. Впрочем, подросший «клуб неудачников» – надежа и опора школы, потому что участвует в конкурсах и управляет школьным радио. Неудивительно, что Лукас довольно изящно сравнил новую «Колу» с римейком «Нечто» (The Thing; 1982), а классическую – с оригиналом (The Thing from Another World, отстойным, естественно) 1951 года.

Переход к пубертату в логике цитирований и воспоминаний, по Дафферам, означает неизбежный переход в другой пласт фильмов. Пространство Хокинга меняется на глазах: рейгановская Америка, где

«Очень странные дела»

семимильными шагами идет корпоратизация, предпочитая большие формы малым и средним. Собственно, завязка сезона – строительство торгово-развлекательного центра «Старкорт», главное событие в жизни недавно успокоившегося городишки. ТРЦ становится, по сути дела, средоточием культурной жизни, откуда возникает и основная киноаллюзия сезона на культовый фильм «Тусовщики из супермаркета» (Mallrats, 1995), в честь которого даже назвали вторую серию.

Основной же конфликт впервые у Даффферов получил политическую подоплеку. Первая серия начинается со сцены бурения неким гиперболоидом стены в параллельный антимир. Где производится бурение, пока неясно, зато не вызывает сомнения кем. Вполне отчетливо продемонстрирован нечеловеческий облик коммунизма начала 80-х. Руководитель проекта застрелен надзирающим генералом в ходе инспекции за невыполнение плана: за то, что не прорубили окно в иное измерение, – после чего мандат руководителя переходит в руки более молодого наперсника.

Конфликт третьего сезона оказывается достойным кубриковского «Доктора Стрейнджлава…» с той лишь разницей, что британский режиссер снимал жесткую сатиру. Братья Даффер на сатиру не замахиваются. Если вдуматься, то в 80-е уровень красной угрозы 60-х или 70-х снизился до желтого с переходом в зеленый в виде горбачевской перестройки. В конце концов, 80-е – это не только «Нет выхода» (No Way Out; 1987) или «Красный рассвет» (Red Dawn; 1984), но и «Красная жара» (Red Heat; 1988), где железный Арни сыграл советского милиционера. Какой русский не хотел быть собой, когда смотрел на Шварценеггера в видеосалоне в начале 90-х?

Над милитаризмом в 80-е все еще смеются по инерции пацифистских 70-х. Поэтому и «Горячие головы» (Hot Shots!; 1991), и скабрезно

«Очень странные дела»

незамысловатый «Голый пистолет» (The Naked Gun: From the Files of Police Squad!; 1988), где Лесли Нильсену удается-таки стереть родимое пятно с лысины Горбачева, тоже были в американском прокате, и их точно показывали в ТРЦ «Старкорт». Время серьезных конспирологических проектов вроде «Заговора “Параллакс”», «Телефона» или «Разговора» прошло. Поэтому и русскую линию здесь надо понимать как чисто зрелищный элемент игры с жанровыми клише. К 80-м СССР ничем, кроме Чернобыля, удивить или переубедить США уже не мог. Даже Америка в эти годы начинает сворачивать стратегические инициативы: знаменитый «проект “Монток”», которым вдохновлялись Дафферы, закрыли как раз в 1983-м. Страх перед русскими ушел под землю, наподобие инопланетного монстра в «Оно» Кинга (хотя роман этот, в середине 80-х, он пока еще не написал), и оттуда терроризировал город.

Между тем отрочество сменилось юностью, герои разбились на пары: Майк и Джейн, Лукас и Макс, даже Дастин нашел свою любовь. В одиночестве остался лишь Уилл, но его, по всей видимости, берегут для четвертого сезона, для иного пути. У Хоппера к нежданному отцовству забот прибавилось: встречи Майка и Джейн хотя и проходили в основном в его домике на болотах, чинно, с приоткрытой на десять сантиметров дверью, но все же вывели шерифа из себя. С другой стороны, Хоппер и Джойс, чьи отношения, начавшись довольно бодро, отвлеклись на борьбу с монстрами и русскими. У Майка с приемным папой Джейн не заладилось с самого начала, в итоге Хоппер и парень поговорили в служебной машине, предварительно заблокировав двери. С тех самых пор Майк стал сторониться Джейн под благовидными предлогами.

Дафферы выбрали идеальную центральную локацию: куда, как не в торговый центр, идти, если тебе разбили сердце? Здесь, даже если не

удастся сдать его по браку, можно купить новое. Так сделали лузеры (или сакеры?) Джейсон и Джереми в «Тусовщиках из супермаркета» Кевина Смита после того, как с ними порвали девушки, не случайно именно этот проект стал главным оммажем Дафферов, но уже 90-м. Здесь же вместе с Макс, разбежавшейся из чувства солидарности с Лукасом, девочки (Джейн в основном) узнают все прелести жизни rats – тусовщиков в торговом центре.

Но магнитики, которыми крепят на холодильнике всякое разное, упали на пол размагниченными, сначала в магазине, где Джойс изо всех сил пытается удержаться в безнадежной борьбе со «Старкортом» за покупателя, а потом и у нее дома. Учитель химии мистер Кларк (Рэндолл Хевенс), который еще в первом сезоне помог дельным советом с бассейном для сенсорной депривации, окончательно погрузился в отрочество к третьему сезону и объявил, что только сверхсильное электромагнитное поле способно лишить магнитики жизненной силы. В душу Джойс вернулись прежние страхи. Да и Уилл стал вновь проявлять беспокойство, потирать шею сзади.

Строительная деятельность русских, как всегда, нанесла невообразимо разрушительный побочный ущерб: дымчатое моровое поветрие, изгнанное из Уилла во втором сезоне, никуда не исчезло, но застряло в нашем измерении. Из-за вновь прорубленного советскими инженерами окна чума собралась с силами и в дело вступила новая киноцитата – культовый «Нечто» Джона Карпентера. До сих пор дрожь пробирает, когда вспоминаю, как в 90-е в видеосалоне местного ДК в темном зале через темные буквы THING стал прорезаться слепящий свет и голос Леонида Володарского произнес, растягивая «а»: «Тва-а-арь». Моровое поветрие в сериале восстановило себя по методу Карпентера: вначале из тел грызунов, затем в качестве протеинов пошло и местное население. Паук – в точности такой, каким его видел бедный Уилл во втором сезоне, только теперь во плоти, в буквальном смысле состоящей из кусков крыс и людей, – начал терроризировать город. Перекачанный штангой и стероидами патологический альфа Билли, брат Макс (такие у нас в 90-е могли отобрать мелочь, заведя в подъезд, или срезать чисто по приколу волосы на загривке, когда ты на секунду забылся у писсуара в школьном туалете), оказывается первой жертвой твари и становится ее марионеткой, поставляющей новых жертв. Так что магнитики упали не случайно.

Глубоко, очень глубоко, под самым торговым центром разместилась секретная подземная база русских, здесь они по-стахановски штробят земные пласты в параллельную вселенную. Раскрывает наполеоновские планы Советов вполне невинное радиолюбительство Дастина, которое он вовсе не бросил. В УКВ-диапазоне предстояло ему, простому парню из захолустья Индианы, разоблачить шпионскую сеть врага и найти наконец себе девушку, знающую постоянную Планка – все восемь знаков после запятой. За маленькую пуговку ему большой почет. Благодаря уже совсем не детской антенне, собранной Дастином,

ребята услышали русскую речь, оказавшуюся скверно зашифрованной секретной радиограммой. В результате коллективных усилий с применением русско-английского разговорника американские подростки проникли на секретный объект. Если быть точным, проникли Дастин, младшая сестра Лукаса и Стив, который вновь оказался на высоте, обеспечив силовое прикрытие.

Пространство локаций сериала снова образует вертикальный хронотоп. Если во втором сезоне землю под городом прорезали тоннели из другого измерения, то к третьему мотив тоннеля сменился подземной базой глубокого залегания, построенной русскими секретно в самом сердце Америки, да еще и под торговым центром. Сюда, в толщу породы, по наводке Дастина выдвинулся шериф Хоппер вместе с Джойс, чтобы взорвать гиперболоид и закрыть окно в антимир, из которого и так просквозило весь Хокинг.

Пока молодежь безуспешно пыталась подорвать огромного мясного паукообразного монстра петардами в ТРЦ, старшее поколение с боем пробилось в бункер врага. Джойс взорвала гиперболоид, Хоппер пал смертью храбрых (в эпилоге нам намекнут, что нет, не пал). Закончились монстры, русские и лето. Ребята сделали еще один шаг прочь из детства: Нэнси и Джонатан стали жить вместе в собственном доме, свой Джойс продала и вместе с Джейн и Уиллом переехала.

В эпилоге – где-то в Сибири – продолжается советская наука за гранью: очередного демогоргона откармливают диссидентами, игнорируют действие международного права и держат в одиночке бог знает для каких целей «американца». Впереди еще пять лет 80-х, старшие классы и русские, которые никогда не сдаются и бурить не перестанут. ◆

Елена Смолина

СНЕЖНОЕ ШОУ

«Фарго»
Fargo
Создатель Ноа Хоули
Авторы сценария Ноа Хоули, Роберт Де Лаурентис, Бен Недиви, Мэтт Уолперт, Стив Блэкман, Моника Белецки, Энцо Милети, Скотт Уилсон
Режиссеры Кит Гордон, Майкл Аппендаль, Рэндолл Айнхорн, Ноа Хоули, Адам Бернштейн, Колин Бакси, Мэтт Шекман, Скотт Уинант, Адам Аркин, Джеффри Рейнер, Майк Баркер, Дирбла Уолш, Дана Гонсалес, Джон Кэмерон
Операторы Дана Гонсалес, Крейг Роблески, Мэттью Джей Ллойд
Художники Уоррен Алан Янг, Элизабет Уильямс
Композитор Джефф Руссо
В ролях: Мартин Фримен, Билли Боб Торнтон, Эллисон Толман, Колин Хэнкс, Патрик Уилсон, Кирстен Данст, Джесси Племонс, Юэн Макгрегор, Кэрри Кун, Мэри Элизабет Уинстед, Дэвид Тьюлис, Майкл Стулбарг и другие
26 Keys Productions, FX Productions, MGM Television, MGM/UA Television
США
2014–… (3 сезона)

«Это реальная история» – слова, с которых начинается «Фарго», фильм братьев Коэн 1996 года. Этот же лживый вступительный титр сохранил шоураннер Ноа Хоули в трех (пока что трех, четвертый был приостановлен из-за коронавируса) сезонах одноименного сериала. В реальности событий, якобы потрясших штат Миннесота в 2006-м, 1979-м, 2010-м и 1987-м, никогда не было. Но в альтернативной вселенной Фарго «имена выживших изменены, из уважения к умершим остальное рассказано в точности так, как случилось».

Не слишком серьезная попытка братьев Коэн убедить зрителя в документальности описываемых событий породила множество фанатских теорий – нашлись, разумеется, прототипы Джерри Ландегаарда, маленького человека, деловито заказавшего похищение собственной жены: один – в Миннесоте, другой – в Коннектикуте. Мир «Фарго» зажил своей жизнью, и он был слишком – во всей своей эксцентрической дичи – убедительным, чтобы быть вымышленным. Беременная полицейская Мардж Гундерсон (Фрэнсис Макдорманд), которая постоянно хочет есть и ходит, раскачиваясь из стороны в сторону, как неваляшка. Ее уютный муж («Я сделаю тебе яйца»), снег и мировое зло за их окнами. Джерри Ландегаард, увязающий в собственном вранье, как в сугробе, – отчаяние и трусость в его глазах. Гениальное детское движение (Уильям Эйч Мейси – один из нескольких актеров в мире, способных на такое), что-то среднее между вскинутыми и упавшими от досады руками, поворотом на каблуках и бессильным притоптыванием ногой. Скребок, с которым он нападает на заледеневшее лобовое стекло своей машины. «Сорелы» – самые теплые высокие сапоги, в которых герои скрипят снегом, и дутые куртки – обязательно длинные, чтобы была прикрыта попа. Треугольники уходящих за горизонт шоссе.

«Фарго»

Помимо фанатских теорий эксцентрический реализм «Фарго» дал жизнь одноименному сериалу, и его автор, писатель Ноа Хоули, воссоздал коэновский мир так, словно он настолько же реален, как и любой другой – хотя бы вот этот. Удивительный эффект – тотальная достоверность, плюс психологическая точность, плюс (в меньшей степени) строчка «это реальная история» позволили Коэнам и позднее Хоули соорудить фантасмагорическую реальность, комедийную дьяволиаду, в которой библейских масштабов зло и добро могли бы схлестнуться в снегах Северной Дакоты и Миннесоты соответственно. У Данте девятый круг ада – Ледяное озеро Коцит, здесь обитают предатели: Люцифер, Иуда, Брут, Кассий. Предатели близких во вселенной «Фарго» – в духе коэновского, часто отсылающего к иудео-христианской традиции текста – обречены вмерзать в другие льды, Среднего Запада: в финале первого сезона убивший жену страховой агент Лестер Найгаард (Мартин Фримен), как затравленный заяц, бежит от полицейских по замерзшему озеру, проваливается под лед и моментально коченеет. Убивший (случайно) брата Эммет Стасси в третьем сезоне сериала гибнет у открытого холодильника, глядя на ягодное желе.

Для своего сериала Ноа Хоули создал три отдельных, но помещенных в одну вселенную сюжета. Пересечения между сезонами – награда для внимательного зрителя, но не обязательная плата за вход в мир «Фарго». Если не знать, что заместитель шефа полиции Молли Солверсон (Эллисон Толман) в первом сезоне – это маленькая дочка Лу Солверсона из второго, ничего не изменится. Не так важно и то, что единственный герой, пропутешествовавший через все три сезона, – глухой убийца мистер Ренч (Расселл Харвард): к третьему он становится воплощенным возмездием, в прямом смысле глухим к уговорам и мольбам.

Первый сезон – история встречи страхового агента (Мартин Фримен) с дьяволом (Билли Боб Торнтон) в 2006 году, в канун кредитного кризиса.

«Фарго»

Второй – гангстерская война накануне президентства Рональда Рейгана (1979), начало власти корпораций и высокий сезон летающих тарелок. Третий – глобальное царство фейсбука и мошенничества, почерневший от злобы мир, в который антихрист пришел под видом международного масштаба рэкетира В.М.Варги (Дэвид Тьюлис). Когда один из немногих порядочных героев сезона, Сай Фелтц (Майкл Стулбарг), раздавленный и униженный Варгой приходит домой, жена спрашивает его: «Что не так?» И Сай, захлебываясь слезами, отвечает: «Мир» (The world is wrong). Это мир, в котором правда стала понятием относительным, а свет, в оригинальном фильме Коэнов и двух первых сезонах сериала кое-как побеждавший тьму, замигал, как плохая лампочка, и приготовился погаснуть.

«Если ты сам во что-то веришь, разве это не становится правдой?» – спрашивает король парковок Эммит Стасси (Юэн Макгрегор) шефа полиции Глорию Бёргл (Кэрри Кун) во время допроса. «Мы видим то, во что верим, а не наоборот», – говорит ей же Варга, в другом эпизоде упомянувший высадку на Луну как пример всем известной выдумки («Снято в Нью-Мексико»). В последнем сезоне «Фарго» у каждого своя реальность, своя правда. И если в чьей-то реальности высадки на Луну не было, то она и вправду перестает существовать. Тема относительной правды проходит через все три сезона сериала, и выросла она – почти наверняка – из самой загадочной сцены оригинального фильма. В ней Мардж Гундерсон встречается со старым другом Майком Янагитой. Майк сначала пытается приударить за сильно беременной Мардж, потом плачет, рассказывая о смерти любимой жены. Несколько позже мы узнаем, что женщина вполне жива, к тому же никогда не выходила за Майка замуж. Эта необъяснимая, дикая в своей бессмысленности ложь заставит Мардж внимательнее приглядеться к подозреваемому, а Ноа

Хоули – выстроить в своем сериале, вдохновленном Коэнами, целую конструкцию из правд, полуправд, неправд, постправд…

Неудивительно, что и собственное существование для некоторых героев «Фарго» становится вопросом спорным. Понятно, что международный аферист Варга – человек без имени и биографии. Но и Глория Бёргл, невидимая для автоматических дверей, кранов и сушилок для рук, начинает сомневаться в реальности своего бытия. Расследуя убийство отчима Энниса, Глория летит в Лос-Анджелес, где много лет назад у старика были другая жизнь и другое имя, пока судьба искушенного Голливудом молодого писателя-фантаста не сделала финт (привет Бартону Финку). В этой, больше похожей на вставную новеллу, серии в «Фарго» проникает квантовая теория. В самолете случайный попутчик рассказывает Глории анекдот о разводе, вступающем в силу в случае гибели на войне. «В сущности, жена солдата целый год была одновременно и разведена, и замужем». В другой сцене голливудский продюсер Хоуард Циммерман (в какой-то момент ему звонит Уоррен Битти, которого не отпускает на съемки вице-президент Paramount Фрэнк Яблансе) заговаривает о квантах. А сама Глория – шеф департамента полиции, который поглотило другое ведомство, поэтому она шеф и не шеф одновременно. Как кот Шрёдингера, который одновременно жив и мертв.

В ходе расследования Глория узнает, что ее отчим написал роман про робота, андроида Мински, который прожил на земле тысячи лет и считал себя помощником, хотя был запрограммирован наблюдателем. «Я могу помочь!» – говорил андроид Мински в средние века и во время второй мировой – люди в ответ пытались разобрать его на цветмет. Бессмысленность, беспомощность технологий – еще одна тема «Фарго», в этом Ноа Хоули – почти как Босх, которому технический прогресс виделся порождением дьявола. Только место печатного станка, изобретение которого застал нидерландский художник, в сериале заняли фейсбук, гугл, расширение мифических IT-отделов, цифровые махинации – темные, мутные воды, в которых только черт Варга ориентируется, как король.

«Смотри на парковку, Ларри», – советовал главному герою коэновского «Серьезного человека», современному Иову, раввин. «Фарго» – с библейскими испытаниями повелителя супермаркетов и братоубийством короля парковок, с адским круговоротом стиральной машины, в который всматривается Лестер Найгаард, – придерживается того же взгляда на жизнь. Бог может быть смерчем среди недорогих машин, а дьявол – англичанином с булимией. «Это всего лишь летающая тарелка», – говорит мужу Пегги Блумквист (Кирстен Данст), еще одна деловито аморальная героиня «Фарго». Тривиальность окружающего мира, его подчеркнутая обыкновенность, шутливый миннесотский говор – все это ширма для главного – высокого – сюжета «Фарго»: оборонительной войны света в мире, куда надолго пришел дьявол. В мире, за которым равнодушно наблюдают откуда-то сверху. Бог Яхве или летающая тарелка. ◆

Никита Карцев

ЗА СВОБОДУ

«Лучше звоните Солу» – приквел сериала «Во все тяжкие» (Breaking Bad; 2008–2013) авторства все того же Винса Гиллигана. Идея простая – полноценно раскрыть одного из самых ярких персонажей телехита адвоката Сола Гудмана (Боб Оденкёрк). Причем сделать это с максимально неожиданной стороны. «Во все тяжкие» ревели, как «Форд Мустанг». Мощный классический американский автомобиль, который мчится по сюжету на максимальной скорости. «Во все тяжкие» брали (остро)сюжетностью. События надвигались один на другой с пугающим ускорением, постоянно увеличивая количество сюжетных поворотов в серии. Ритм «Сола» по сравнению с предшественником настолько замедлен, что его можно сравнить со штилем после шторма. Но в этой звенящей тишине таится столько энергии, что ее хватило на шесть сезонов. В то время, как у оригинала было только пять.

Структурно (или метафизически – кому как угодно) герой в «Лучше звоните Солу» находится сразу в трех временах/измерениях. В прошлом (немногочисленные, но яркие флэшбэки). В настоящем (текущее время сериала). И в будущем, где Джимми Макгилл (настоящее имя Сола Гудмана) скрывает свое лицо под усами, очками и кепкой менеджера сетевой кондитерской Cinnabon далеко от родной Альбукерки.

Прошлое для главного героя – Падающий Джимми. Изобретательный и ловкий мошенник, который вместе с напарником успешно дурит людей. То впарит им бессмысленный кусок железа как нумизматическую редкость. То фальшивые часы – как дорогую модель «Ролекс». Да, иногда приходится заниматься грязной работой: инсценировать аварии, ударяясь о чужие машины, чтобы изобразить невообразимые муки и стрясти

Иллюстрации к статье предоставлены Amediateka

«Лучше звоните Солу»
Better Call Saul
Создатели Винс Гиллиган, Питер Гулд
Авторы сценария Винс Гиллиган, Питер Гулд, Гордон Смит, Хезер Мэрион, Энн Чёркис, Томас Шнауц, Дженнифер Хатчинсон, Элисон Татлок, Джонатан Глэтцер, Брэдли Пол, Эриел Левин
Режиссеры Винс Гиллиган, Томас Шнауц, Питер Гулд, Адам Бернштейн, Колин Бакси, Джон Шибан, Майкл Моррис, Мишель Макларен, Лариса Кондрацки, Терри Макдонаф, Дэниел Сакхайм, Минки Спиро, Джим Маккей, Николь Кэсселл, Майкл Словис, Скотт Уинант, Кит Гордон, Дебора Чоу, Эндрю Стэнтон, Норберто Барба, Мелисса Бернштейн, Бронуэн Хьюз, Гордон Смит
Операторы Маршалл Адамс, Артур Альберт, Пол Доначи
Художники Тони Фаннинг, Майкл Новотны, Джуди Ри, Марк С. Фриборн, Паула Даль Санто
Композитор Дейв Портер
В ролях: Боб Оденкёрк, Джонатан Бэнкс, Рэй Сихорн, Патрик Фабиан, Майкл Мэндо, Майкл Маккин, Джанкарло Эспозито, Керри Кондон, Марк Марголис, Кара Пифко и другие
American Movie Classics (AMC), Crystal Diner Productions, Gran Via, High Bridge Productions, Sony Pictures Television
США
2015–… (6 сезонов)

с напуганных автолюбителей кровные гроши. Но его главный трюк, даже призвание, – заставить другого поверить, что розыгрыш – чистая правда. Джимми ловко жонглирует у тебя прямо перед носом атрибутами богатства и успешной жизни. По сути американской мечтой. Ведь что такое Америка, как не возможность в одно мгновение безумно, баснословно разбогатеть. И кто, как не ты, достоин лучшего. Гораздо больше, чем остальные. Да ты просто рожден для того, чтобы именно тут, в темной подворотне или в унылом баре в какой-нибудь дыре сорвать джек-пот. Чем хуже люди живут, тем фатальнее готовы верить в чудо, как в мираж в пустыне. И Джимми несет им это чудо – с улыбкой и удивительным красноречием. Ну и что с того, что действия Джимми в любой стране расцениваются как мошенничество. Он этим занимается из куража. Из чистой, незамутненной любви к свободе. Одной из главных, если не ключевых, ценностей Америки. Мастерство Джимми сродни актерскому. А его приемы словно подсмотрены в кино. Не зря он то и дело разговаривает цитатами из фильмов. Став самостоятельным адвокатом, он получит известность благодаря таланту режиссера. Собрав кучку репортеров-фрилансеров, снимет дешевый и наглый рекламный ролик. Главное – побольше пафосных слов, американский флаг и фейковый ветеран на крупном плане. Люди верят в то, во что сами хотят верить. И было бы глупо этим не пользоваться.

У Джимми есть брат Чак (Майкл Маккин) – еще один ключевой персонаж сериала. Чак – это семья. Более того, единственный близкий родственник Джимми. Но куда важнее, что Чак – адвокат. Очень хороший адвокат. Один из лучших. Чак отвечает за другую фундаментальную ценность Америки – закон. Джимми тянется к брату. Боготворит его. Чтобы оказаться еще ближе к нему, долго трудится и тайно заочно сдает экзамены на адвоката. Но в глазах Чака такие, как Джимми, никогда не смогут защищать закон. Он видит в нем не трудолюбие, талант, ораторское мастерство, а все того же Падающего Джимми. Моральная предвзятость Чака уравновешивается его собственным душевным расстройством. Пережив болезненный развод, он внушит себе, что физически, до судорог страдает от любого электромагнитного излучения. Превратит дом в поместье XIX века со свечами и отойдет от дел. Чаку ничего не мешает одновременно закутываться в одеяло из фольги (оно должно по задумке спасти его от излучения) при виде невыключенного мобильного телефона и считать себя абсолютно нормальным. В то время, как Джимми, подставлявшийся в детстве под зазевавшихся водителей, в его глазах никогда не заслужит места в глубоком кожаном кресле за каким-нибудь длинным столом из красного дерева. Правда, о том, что именно брат ставил палки в колеса его карьеры, а вовсе не партнер Чака Хоуард Хэмлин (Патрик Фабиан), станет для Джимми настоящим ударом. Но не отменит для него главного – Чак в первую очередь семья. И только во вторую – принципиальный юрист, который жаждет лишить его адвокатской лицензии.

«Лучше звоните Солу»

Между братьями, как в тисках, оказывается зажата Ким Уэкслер (Рэй Сихорн) – коллега, а позже возлюбленная Джимми. Ким здесь и третья сторона, и золотая середина. В ней есть принципиальность и благоговение перед законом от Чака. И находчивость и любовь к жизни от Джимми. Но главное, что ее роднит именно с Солом, – ее преданность. Как для Джимми право Чака считать себя больным было священным – и он выкладывался до последнего, чтобы обеспечить тому комфортную жизнь, так и Ким – медленно, через преодоление – постепенно займет сторону Джимми. Переступит через себя и отодвинет в сторону верховенство права, чтобы защитить Джимми перед Чаком. Так для Ким закон впервые уступит в битве со справедливостью.

В наркокартеле есть свой Джимми – молодой парень Начо Вагро (Майкл Мэндо). Он чувствует себя чужим в картеле и мечтает сбежать от своего босса Гектора Саламанки (Марк Марголис). Как и Сол Гудман, Начо рвет жилы из-за того, кому подражал с детства, – только на этот раз это отец. И именно из-за отца Начо не может покинуть бизнес. Бывшие подельники просто того убьют. Любовь к семье делает Начо уязвимым, чем тут же пользуется конкурент Саламанки Гас Фринг (Джанкарло Эспозито). Теперь Начо – стукач, тайный агент, а также по-прежнему убийца и наркоторговец.

Еще один герой – бывший коп Майк (Джонатан Бэнкс), недавно потерявший сына во время разборок из-за наркотиков. Сын тоже был полицейским, но нечистым на руку. Горечь от потери сына усиливается знанием о том, что он оступился. Предал честь. И эта горечь постепенно превратит Майка в киллера, которым мы его и узнали в сериале «Во все тяжкие». Конечно, как и заведено в мире Винса Гиллигана, исключительно ради семьи. Ради невестки и маленькой внучки, которые остались без мужа и отца.

«Лучше звоните Солу»

«Во все тяжкие» ставили семью во главу угла. Семья была для Уолтера Уайта основным вектором и оправданием любого поступка. До тех пор, пока он не признался, что весь этот мет в промышленных масштабах варил исключительно ради себя, «чтобы почувствовать себя живым». В «Соле» понятие «семья» тоже одно из ключевых. Но именно тема рока – того, что тебе суждено, – здесь заслоняет остальные.

Майк до последнего сопротивляется превращению из надломленного отца и бывшего копа в хладнокровного убийцу. Начо рискует все сильнее, чтобы выпутаться из картеля. Даже Чак, чей выдающийся ум и рациональность позволяют справиться с любым делом, не может сам себе признаться в собственном сумасшествии.

Джимми среди них выглядит самым цельным, если не сказать самоуверенным. Он с легкостью отказывается от прошлого, даже от своего имени – Джеймс Макгилл – в пользу свободного и яркого Сол Гудман. Но хэппи энда не будет. Главный художественный прием «Сола» – зритель знает, что будет дальше, а герои нет. Так у «Сола» появляется четвертое измерение – наши воспоминания из «Во все тяжкие». Говоря языком сериалов, главный спойлер уже давно случился. Джимми из искусного и ранимого адвоката превратится в беспринципного Сола Гудмана. В того, кто готов как угодно надругаться над законом, если за это хорошенько заплатят. Так что, получается, Чак был прав? И Джимми надо было держать подальше от адвокатуры? Или уверенность Чака во врожденной нечестности собственного брата превратила романтика Джимми в жулика? «Лучше звоните Солу» – история о том, как побороть судьбу. А также про то, что такое судьба на самом деле. Про то, что предопределено, а нам остается только принять. Или это дорога, которую мы выбираем себе сами? Впереди релиз последнего сезона. Но вряд ли хватит целой жизни, чтобы исчерпывающе ответить на этот вопрос. ◆

Татьяна Алешичева

КОГДА СВЯТЫЕ МАРШИРУЮТ

«Тримей»
Treme
Создатели Эрик Овермайер, Дэвид Саймон
Авторы сценария Эрик Овермайер, Дэвид Саймон, Джордж Пелеканос, Энтони Бурден, Лолис Эрик Эли, Том Пьяцца, Дэвид Миллс, Мэри Корнхаузер, Джеймс Ёсимура, Дэвис Роган, Джордан Хирш, Мика Кибодо, Крис Оффатт, Уилл Ролстон, Крис Роуз, Крис Якайтис
Режиссеры Энтони Хемингуэй, Эрнест Р. Дикерсон, Агнешка Холланд, Джим Маккэй, Брэд Андерсон, Саймон Селлан Джоунс, Адам Дэвидсон, Роксанн Доусон, Тим Роббинс, Алекс Холл, Дэниел Аттиас, Кристин Мур, Роб Бейли, Алекс Закржевский
Операторы Айвен Страсберг, Ирек Хартович, Тим Айвз, Лиза Ринцлер
Художник Честер Каженски
В ролях: Ханди Александер, Роб Браун, Ким Дикенс, Мелисса Лео, Лючия Микарелли, Кларк Питерс, Уэнделл Пирс, Стив Зан, Михиль Хаусман, Индия Энненга, Джон Гудман, Джон Седа и другие
Blown Deadline Productions, HBO Entertainment
США
2010–2013 (4 сезона)

Тримей – название квартала в Новом Орлеане, где развиваются события сериала. Действие начинается в ноябре 2005-го, спустя три месяца после урагана «Катрина», когда в опустошенный стихией город возвращаются жители, чтобы выстроить новую жизнь на руинах. Основных персонажей тут с десяток, и все красавцы и герои, ну или обычные люди, не мыслящие себе жизни где-то еще.

Джазового музыканта Антуана Батиста мы встречаем в сложных обстоятельствах, таких же сложных, как и вся его жизнь – без тромбона (он заложен в ломбард) и без машины, которая куда-то делась во время потопа. Так что теперь, приезжая в очередной клуб на выступление, он, как правило, не может расплатиться с таксистом, пока ему не выдадут гонорар. Как всякий новоорлеанский музыкант, Батист играет и на похоронах, участвуя в шествиях оркестра за гробом, когда музыканты пританцовывают и раскачиваются в такт музыке. Сыграл Антуана известный по сериалу «Прослушка» Уэнделл Пирс, уроженец Нового Орлеана. Еще одного актера из «Прослушки», Кларка Питерса, продюсер и сценарист Дэвид Саймон ангажировал на вторую ключевую роль – Великого вождя Ламбро: во время ежегодного джазового парада Марди Гра он возглавляет шествие «индейского племени» и целый год до карнавала кропотливо готовит новый костюм из перьев, блесток и сложных вышивок бисером. Его дом пострадал от потопа, и по возвращении в город он селится в пустующем баре, где сразу же начинает готовиться к следующему Марди Гра так фанатично, будто карнавал и есть жизнь. Что на самом деле недалеко от истины: Марди Гра – это каждый год пробуждающаяся

весной душа города, сакральный обычай, восходящий к пасхальным праздникам.

Сын вождя Ламбро по имени Делмонд (Роб Браун) – тоже джазмен, только подавшийся в Нью-Йорк, где он воочию наблюдает так называемую культурную апроприацию – когда за джаз из Нового Орлеана высокооплачиваемые музыканты и высоколобые критики выдают то, что им не является. Очевидно, что симпатии создателей сериала – Саймона и Овермайера – на стороне полунищих музыкантов, оставшихся в городе и джемующих по клубам «за гребаные деньги», то есть ради счастья просто играть, пусть и за копеечные гонорары. Музыкальная сцена здесь – важнейшая составляющая сюжета, а перечисление действующих музыкантов, которые сыграли в сериале сами себя, потребовало бы отдельной статьи. Достаточно сказать, что в кадре постоянно мелькает хранитель джазовых традиций Нового Орлеана Кермит Раффинс, послушать местных самородков в бар заходит Элвис Костелло, а в одной из серий третьего сезона появляется сам Фэтс Домино. Саймон и Овермайер просто не могли пройти мимоистории убежденного местного патриота. Домино редко выезжал из Орлеана, а после потопа какое-то время числился пропавшим без вести, как и многие жители города, пока не обнаружилось, что легенду рок-н-ролла вместе с семьей эвакуировал вертолет береговой охраны, доставив в приют в соседнем Батон-Руже.

В «Тримее» подлинные и вымышленные истории переплетены так тесно, что иногда кажется, что Саймон работает здесь, как минимум, в жанре мокьюментари. А к его героям привязываешься даже больше, чем на то может сподвигнуть обычная сериальная драматургия, – все они к финальному четвертому сезону становятся вроде старых знакомых с соседней улицы. Этот стереоскопический эффект позволяет Саймону и Овермайеру во многом избегать назойливых искусственных драматургических ходов, призванных удерживать внимание зрителя – всех этих клиффхэнгеров и мелодраматических поворотов. Их отсутствие делает шоу еще более правдоподобным: круг замыкается. Даже когда в сюжете присутствуют элементы мелодрамы, они не замыливают действие и не превращают сериал в пустой таймкиллер и развлекательную побасенку.

Есть в сериале и уличные музыканты, играющие за чаевые от туристов на знаменитой Бурбон-стрит. Это гитарист Санни (Михиль Хаусман) и скрипачка Энни Ти (Лючия Микарелли). Поначалу кажется, что их история как раз типичная мелодрама о сильной женщине, которая следует по пятам за никчемным парнем: Санни пьет, не гнушается наркотиками и очевидно портит жизнь подруге, которая талантливей его. Но Саймон и тут выдерживает верность своим приоритетам – а для него это всегда честное реалистичное бытописание и критическое отображение социального устройства. К финалу он разруливает эту историю: Энни становится самостоятельной музыкантшей, добивается локальной известности и ее конфликт с жизнью уже не сводится

к любовному. Менеджер тянет ее в Нэшвилл, столицу музыкальной индустрии, чтобы записать альбом с местными профи. Но Энни бунтует. Для нее это потеря аутентичности, собственного голоса и уникального орлеанского духа – путь в никуда. Вот вам и мелодрама: эта история, как ручеек, вливается в главную тему, ради которой Саймон и затевал это шоу: как ни пафосно прозвучит, это тема патриотизма.

Итак, вот главный нерв этого удивительного шоу – не задекларированный и не напускной патриотизм, который неотделим от персонажей, потому что они и есть его воплощение. Саймона можно было бы обвинить в том, что все его герои здесь носители одной определенной идеи или иллюстрация к его утопическим выкладкам об идеальном общественном устройстве – если бы они не были такими живыми.

«Тримей»

Иллюстрации к статье предоставлены Amediateka

Трикстер и охламон диджей Дэвис (Стив Зан), которого едва не выгнали с радиостанции за ритуал вуду в прямом эфире, – бешеный энтузиаст местной сцены и вечный ребенок, который знает все имена героев богатой истории новоорлеанской музыки наперечет. Он сам пытается сколотить группу, водит экскурсии по местам боевой славы джаза и рок-н-ролла, и невозможно представить его живущим где-то еще. Его подруга Жаннет Дезотель (Ким Дикенс) – талантливый шеф-повар, однажды от безденежья и отсутствия перспектив сбежавшая в Нью-Йорк делать карьеру и только там понявшая, что «гений места» не пустой звук. Она возвращается в Новый Орлеан, известный своими особенными гастрономическими традициями, чтобы открыть собственный ресторан – в условиях, когда с поставщиками можно рассчитаться только с завтрашней выручки. Но это ее дело, ее творчество и ее кухня, и над рестораном должна висеть вывеска с ее именем. Кухня здесь все равно что музыка. Еще больше прикипела к месту Ладонна

(Ханди Александер), гордая красотка на самых высоких в мире каблуках и бывшая жена тромбониста Антуана, за душой у которой только заштатный бар с протекающей крышей. Она будет бесконечно вкладываться в этот чахлый бизнес, но не уедет в благополучный Батон-Руж к преуспевающему мужу-дантисту, и в конечном счете это упрямство разрушит ее второй брак.

Наконец, душа первого сезона, вспыльчивый и добросердечный Крейтон Бернет; эта роль стала настоящим бенефисом Джона Гудмана. Бернет – местный интеллектуал, литератор и краевед, пишущий об истории Нового Орлеана и страшно болеющий за него душой. Однажды в сердцах он записывает на ютубе дерзкое обращение к властям и президенту, обматерив их за то, что бросили великий город на произвол

«Тримей»

судьбы, – и просыпается знаменитым. Ударная сцена, где Бернет на все корки костерит всех, кто не верит в будущее его города, стала символом понятия New Orleans Pride: «Привет, YouTube, я Крейтон Бернет из Нового Орлеана. Да, мы все еще здесь. Я хочу сказать вам кое-что: идите к черту! Вы спрашиваете: зачем восстанавливать город? На это я вам отвечу: мать вашу, вы же восстановили Чикаго после пожара, восстановили Сан-Франциско после землетрясения! Вы хотите отменить карнавал? Не выйдет. И когда у вас будет очередной унылый серый день, у нас все равно наступит Марди Гра».

В сериале есть еще один персонаж-идея, воплощающий мысль о том, что многонациональная культура Нового Орлеана подобна плавильному котлу, который способен переварить и сделать патриотом этого места даже пришлого. Это Нельсон Идальго (Джон Седа) – бизнесмен из Техаса, который приезжает в город заработать на строительных подрядах. Вначале он чужак, которому наплевать на это место,

для него разрушенный город – просто очередная территория для наживы. Но город покоряет его, взывая к его гедонизму и жажде жизни. Диджей Дэвис знакомит его с местной музыкальной сценой и кухней, и к финалу Нельсон, каждый день наблюдающий, как жители города, превозмогая все невзгоды, отстраивают его заново, влюбляется в это странное место и его жителей – гордецов на пепелище.

Жена Крейтона, Тони (Мелисса Лео), – адвокат, она расследует дела, связанные с коррупцией в полиции. В хаосе во время урагана и сразу после него слишком многие люди пропали без вести или погибли. Тони не хочет пускать на самотек случаи произвола, когда полиция была причастна к гибели граждан, надеясь потом буквально спрятать концы в воду. Все четыре сезона Тони будет расследовать случай

«Тримей»

пропажи брата Ладонны, установит, что тот был убит полицейским, а преступник будет глумиться над ней в полной уверенности, что рука руку моет и так будет вечно. В сериале «Прослушка» Дэвид Саймон изобразил особенный социальный эксперимент по созданию в городе зоны лигалайза – квартала Хамстердам, где с ведома полиции и под ее присмотром происходит торговля наркотиками, чтобы убрать их с остальных улиц. Саймон, неутомимый исследователь социальных институтов, способный даже изобрести и вживить в сюжет утопию, в сериале «Тримей» остается реалистом и исповедует социальный пессимизм, хотя в то же время упорно тянет сквозь сезоны воодушевляющие истории своих героев. Крейтон и Тони Бернет – совесть сериала и его печаль. Кажется, что Крейтон Бернет – любимый персонаж Саймона, но именно он, подобно пушкинской Татьяне, поступит так, как автор от него не ожидал, поперек основной идеи духоподъемного шоу: в финале первого сезона этот человек-глыба в приступе необоримой

депрессии покончит с собой – сядет на паром, чтобы утонуть в великой реке Миссисипи. Потому что, как ни старайся, убедить себя в том, что жизнь после потопа налаживается, не каждый способен вынести повторяющуюся изо дня в день безнадегу, которая засасывает любимый город почище потопа.

К сюжету сериала, который, как ни крути, основан на подлинной истории, подверстана и актуальная политическая повестка, актуальная на момент изображаемых событий. Крейтон Бернет обвинял администрацию Буша в бездействии и неспособности восстановить инфраструктуру великого города. Но к началу четвертого сезона на дворе уже 2009 год и к власти приходит Обама. Воодушевленный диджей Дэвис говорит в микрофон во время эфира: «Такова наша реальность – мы смешанная креольская нация, и скоро мы увидим, как в этой стране будет первый президент-креол». Скептически на нового любимца нации смотрит только вождь Ламбро. Но то ли время берет свое и за трудными временами просто обязаны прийти светлые, то ли художественное чутье Саймона не позволяет ему завершить историю на пессимистичной ноте – жизнь в его Новом Орлеане к финалу действительно начинает налаживаться. История о приверженности человека родной почве просто не может закончиться иначе.

Правда, Саймон и тут верен себе. В финальный сезон он вставляет важную метафору происходящего: огромная яма посреди оживленной улицы, в которую однажды проваливается на машине диджей Дэвис. Так вот, Дэвис хлопочет, чтобы городские ремонтные службы заделали яму, и временно водружает туда все, что попалось под руку: знак дорожной разметки, какие-то ведра, камни и палки, чтобы следующий бедолага увидел все это и не опрокинулся в яму. Спустя несколько месяцев и несколько серий эта конструкция продолжает украшать улицу – никому нет дела до всей разрухи. А в финале сооруженная Дэвисом инсталляция выглядит и вовсе удивительно: во время очередного карнавала Марди Гра ее украсили лентами, перьями и бусами. Новый Орлеан оживает на пепелище и зализывает раны, но во время карнавала в толпе раздаются выстрелы (город утопает в преступности), а его символом в сериале становится украшенный бусами дорожный знак, который уже врос в так и не заделанную на пути яму. ◆

Игорь Кириенков

КЕНКЕН, БРАТ ЗАЗИ

«Малыш Кенкен»
P'tit Quinquin
Автор сценария, режиссер
Брюно Дюмон
Оператор Гийом Дефонтен
Художник Александра Чарльз
В ролях: Ален Делайе, Люси Карон, Бернар Прюво, Филипп Жор, Филипп Пёвьон, Лиза Хартманн, Жюльен Бодар, Корантен Карпентье, Паскаль Фреш, Жасон Сиро и другие
3B Productions, Arte France, CNC, Cofinova 10, Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains, Pictanovo Nord-Pas-de-Calais, Région Nord-Pas-de-Calais, TV5 Monde
Франция
2014 (2 сезона)

Критики, размышлявшие над мини-сериалом Брюно Дюмона «Малыш Кенкен» сразу после каннской, в мае 2014 года, премьеры, в большинстве своем придерживались двух стратегий его интерпретации. С одной стороны, обращение французского умника, последние двадцать лет будоражившего фестивальную публику экстремальными картинами о жизни в глубинке («Человечность», «29 пальм», «Фландрия»), было воспринято как акт опрощения: интеллектуал заигрывает с народной многосерийной формой, ломает комедию, которая будет понятна хоть редакторам «Кайе дю синема» (неизменно благосклонным к режиссеру), хоть посетителям забегаловки в Бельёле (его родина). С другой – в «Кенкене» увидели радикализацию детективного жанра и, шире, сериальности как таковой; в ход, как всегда, пошли сравнения с Линчем, фон Триером, Бергманом и Фасбиндером, прославленными авторами, которые согрешили или, что в данном случае означает одно и то же, благословили телевизионную материю.

Сочетание этих подходов кажется несколько оксюморонным: Дюмон в любом случае проявил себя как отказник, выпрастывающийся из-под любых навязанных ему амплуа. Кажется, разрешить «парадокс “Кенкена”» можно, переведя разговор об этом сериале из чисто кинематографической плоскости в литературную – тем более что материал и способ его организации к этому располагают.

Действие «Кенкена» разворачивается на севере Франции, в Булони, фактически в сельской местности. Молодой негодяй Кенкен (Ален Делайе) – пыльный велик, слуховой аппарат, разбойничья физиономия – терроризирует туристов, донимает соседей и вообще держит округу если не в страхе, то в постоянном

напряжении: вдруг заедет сейчас во двор и бросит в окно петарду. Однажды Кенкен со своей бандой забредает на место преступления: притаившись в высокой траве, они наблюдают за тем, как полицейские вдумчиво инспектируют корову, начиненную человеческими останками. Дело ведут майор Ван дер Вейден (Бернар Прюво), гипнотизирующий окружающих сильным тиком, и его напарник – беззубый лейтенант Карпентье (Филипп Жор), первым делом вспоминающий «Человека-зверя» Золя. Впрочем, довольно быстро становится понятно, что следователи университетов не кончали: на протяжении четырех часов сыщики будут состязаться в скудоумии, разражаясь сентенциями о зле и справедливости, а местные жители – хихикающие священники, гимнастки, крестьяне, посетители картингов, строите-

«Малыш Кенкен», режиссер Брюно Дюмон

ли – старательно аккомпанировать их безумию, совершенно не приближаясь к разгадке.

Что Дюмон все это не всерьез, понятно еще с дурашливых анимированных титров, поверх которых наложено приторное детское пение: не так обычно завлекают зрителей авторы ультрареалистичных сериалов о насилии как основе мироздания. Тут уместно сравнение с насквозь литературным «Настоящим детективом» (True Detective; 2014), вышедшим на несколько месяцев раньше «Кенкена» и быстро покорившим аудиторию отчасти сходным (пара харизматичных следователей и жуткое убийство) зачином. Автор «Детектива» Ник Пиццолатто старательно, все пальцы в чернилах, реанимирует южную готику, которая даже в высших своих проявлениях – будь то короткая проза Фланнери О'Коннор или романы Кормака Маккарти – чуть-чуть не скатывается в автопародию, в какой-то американский эквивалент русской страшилки про черный-черный город и черную-черную улицу.

Исследуя глубины людской низости и глупости, Дюмон ориентируется на более жизнерадостные, что ли, образцы – начиная с Рабле и заканчивая Раймоном Кено.

С точки зрения юмора «Кенкен» – осознанно площадное зрелище: основным источником комедии тут становится имманентное, что-то принципиально неизменяемое. Черты лица (кажется, в кадре нет ни одного типичного, классического, «нормального»). Манера речи. Интеллектуальный, так сказать, горизонт персонажей, окруженных скотиной и навозом. Сериал Дюмона можно смотреть и так: снимая самый верхний уровень и прослеживая в «Кенкене» продолжение почтенных буффонных традиций и все то, о чем в связи с «Гаргантюа и Пантагрюэлем» писал Бахтин.

«Малыш Кенкен»

Но деревенские нравы как таковые – слишком легкая добыча для комедиографа, и было бы плоско назвать «Кенкена» иллюстрацией марксовского тезиса об «идиотизме сельской жизни». К тому же для того, чтобы шутить с позиции интеллигентного урбанизированного мещанина – а значит, неизбежно сверху вниз, – в кадре нужна соответствующая фигура, какой-то остраняющий ревизор, но Дюмон отказывается запускать в кадр своего представителя; просвещенному, с самомнением, зрителю банально не с кем себя ассоциировать. Дурковатая вселенная «Кенкена» герметична, имморальна и «объективна», и тут на ум приходит Флобер, лучше всех в XIX веке сочинявший тексты «без автора» – инстанции, которая бы обнаруживала свое отношение к происходящему.

Здесь важно оговориться, чем Дюмон все-таки отличается от создателя «Госпожи Бовари». Как бы Флобер ни обесцвечивал повествование, добиваясь поразительных результатов в нейтрализации

авторского голоса (достижение, оцененное в России разве что Тургеневым и Набоковым), мы всегда можем распознать желчную, лысеющую и брюзжащую (особенно после позорной франко-прусской войны) фигуру, которая все это время стоит за пюпитром. Флобер незаметен, почти недосягаем, но очевидно безжалостен к своим недалеким мужчинам и завравшимся женщинам – пусть и несколько иначе, чем всегдашний его визави Толстой. В свою очередь, населенный дебилами и хулиганами мир «Кенкена» производит впечатление почти уютное – и как тут не вспомнить «Очень странные дела», которые (сначала более, потом менее успешно) пытались превратить очень особенные, специфически американские 1980-е в пространство интернациональной ностальгии.

Странным образом, и у этого сентиментального поворота есть своя возможная литературная основа. Флобер окрестил не только гениальных конструкторов вроде Джойса или аутичных чертежников типа Роб-Грийе, но и такую нежную, такую игривую эстетическую школу, как УЛИПО (OULIPO). «Кенкен» – сериал про неистощимую на выдумки шантрапу, которая презирает авторитеты и разбрасывается чудовищными ругательствами, – напоминает роман Раймона Кено «Зази в метро», в котором дерзкая провинциалка-матерщинница поставила на уши Париж. Языковой фантом, плод писательского воображения, результат героического упражнения в стиле, главная героиня вышла поразительно живой и даже обаятельной – как, в общем, и волчата Дюмона, одновременно и подсмотренные у реальности, и сочиненные.

Собственно, гибридность и есть, по-видимому, определяющая черта «Кенкена» – сериала, который в равной степени относится к миру кино и художественной прозы. Дюмон-эстет и Дюмон-арлекин находят компромисс в образе Дюмона-писателя – не злого, однако, демиурга, на разные лады измывающегося над своим творением, а художника, ценящего разнообразие человеческой тупости и ее удивительную неистребимость. В продолжении «Кенкена», вышедшем в 2018 году, знакомые герои столкнулись с новой, уже инопланетного характера угрозой, здорово повзрослели, но, кажется, ни на грамм не поумнели. «Знание. – Не следует допускать», – сказано у Флобера в его знаменитом компендиуме «Лексикон прописных истин». Как показывает абсурдистский сериал Дюмона, прожить – и выжить – можно и с идеально пустой головой. ◆

OK
3
6
8
9
7
0

Зара Абдуллаева

ИГРОКИ

«Метод Комински»
The Kominsky Method
Создатель Чак Лорри
Авторы сценария Чак Лорри, Алан Джей Хиггинс, Дэвид Джавербом
Режиссеры Энди Теннант, Бет Маккарти-Миллер, Доналд Питри, Чак Лорри
Оператор Анетте Хелльмиг
Художник Денни Дюгалли
Композитор Джефф Кардони
В ролях: Майкл Дуглас, Алан Аркин, Сара Бейкер, Нэнси Трэвис, Грэм Роджерс, Эмили Осмент, Сьюзен Салливан, Лиза Эдельштейн, Дэнни Де Вито, Энн-Маргрет, Эллиотт Гулд, Боб Оденкёрк, Джейн Сеймур, Хейли Джоэл Осмент, Кэтлин Тёрнер, Пол Райзер и другие
Chuck Lorre Productions, NetFlix, Warner Bros. Television
США
2018–2019 (2 сезона)

Отменный дуэт старых актеров (Майкла Дугласа и Алана Аркина) в «Методе Комински» – не та, очевидно, мотивация, что способна поставить этот полуситком в ряд с модными сериалами, о которых «все говорят». Короткие эпизоды двух сезонов имеют названия, подобно главкам книги. Но точнее соответствуют законам «хорошо сделанной пьесы» – почтенному (в Европе) бульварному жанру, доставляющему наслаждение самой разной публике, не исключая снобов. (Синефильскую трактовку такой драматургии предъявил в «8 женщинах» Франсуа Озон.)

Потребность в бульваре, переложенном и осмысленном в телеформате, придуманном к тому же Чаком Лорри, автором ситкомов «Теория большого взрыва» и «Два с половиной человека», порой связана с персональным и более общим умонастроением. Такая потребность может, например, проявиться во времена карантина, не дающие возможности признать, что «ничего не произошло», даже если какие-то привилегии текущего состояния – в основном бытийного свойства – проклевываются или артикулируются.

Орнифль, бессмертный герой Ануя, успокаивал себя тем, что «вечно чтить будут не реформаторов, не пророков, а немногих легкомысленных шутников». Цинично, обидно, банально. «Метод Комински» такой банальности не стыдится, но ее же и травестирует, соблюдая рифмы перпендикулярных характеров, систему зеркал, отточенные диалоги, ритмическую смену нарративных фрагментов, ассоциаций, доступных персонажам конкретной среды. В данном случае – голливудской субкультуры. В нее при единстве действия, времени, места (состоящего из немногих постоянных локаций) погружены главные герои – актер Сэнди Комински (Майкл Дуглас),

звездный час которого далеко позади, и его престарелый, закоренелый друг и агент Норман Ньюлендер (Алан Аркин).

Но над этими голливудскими холмами веет нью-йоркский шарм и обнаруживается независимость от протертых правил игры (поведения, действий, реакций, сюжетных раскладов).

Трижды разведенный Сэнди преподает в актерской школе, усугубляя тем самым (для дальнего окружения) свой проигрыш в престижной карьере. Норман пытается с большей или меньшей вероятностью справиться со смертью любимой жены и раздражен технологическим поворотом – ноутбуками, скайпом («какое ужасное слово»). Авторы и участники «Метода…» награждают этого персонажа фамилией реальной жены актера (Ньюлендер), забавляя и себя закулисными намеками.

Рейтинг «Метода…» на Rotten Tomatoes: 80% – у критиков, 91% – по оценкам публики (первый сезон); 100% – у критики, 97% – у публики (второй). Майкл Дуглас получил «Золотой глобус» как лучший актер в номинации мюзиклов или комедий. А сериал был назван Американским киноинститутом лучшим в топовой десятке 2018 года в такой же номинации.

У Сэнди благонравная молодая толстуха дочь Минди (Сара Бейкер), непохожая на поджарого папу-скептика. Корпулентность она унаследовала от мамы, которая, расставшись с красивым и нестерпимым мужем, теперь нашла себя в Африке, выбрав роль «врача без границ». Минди выпала роль помощницы в студии отца. Фиби (Лиза Эдельштейн), дочка Нормана, – отъявленная наркоманка в возрасте («в прошлый раз у нее были приливы»), прошедшая, впрочем, путь бесстыдно слащавого преображения. Однако важнее этих прямых структурообразующих рифм рефрены сценические (в студии Комински) и кинематографические (в реальности сериала). Рифмы, фиксирующие то непрозрачную, то призрачную границу между игровой площадкой и внесценической.

Метод Комински – это метод актерский. Отрывок из пьесы «Сомнение» (в ее знаменитой экранизации сыграли Мерил Стрип и Филип Сеймур Хоффман), в котором студентка в роли монашенки-правдолюбки высказывает подозрения в педофилии священнику (партнером ученицы выступает сам Сэнди), отражается (в парке близ детской площадки) в подозрении уже Сэнди. Сцена с растревоженными мамашами заканчивается театральным поклоном Комински, объявляющего, что он актер, а не перверт. В еще одной сцене Сэнди хватает за руку (эхо диалога из пьесы «Сомнение» в студии) мальчишку, мечущего с полок супермаркета товары, в то время как его мать угрожает полицией и мужем-адвокатом. Таких перекрестий «по внутренней линии» драматургии в «Методе…» не счесть. И все они неназойливы. Но на них покоится и взрывается повествование, в котором архетипические роли «актера», «агента», «дочери», «отца», «жены» и так далее, сопряженные с ролями, выбранными студентами для учебных показов,

разработаны в мерцательной аритмии актерских приспособлений, штампов и свободного фланирования из воображаемого мира (существования) в реальный, не менее воображаемый. Вот что в «Методе…» самое интересное и вот почему этот «скучный», по мнению отечественных квалифицированных зрителей, сериал становится высокопробным учебным пособием по актерскому искусству. Причем и по такому искусству, когда следует намеренно играть «плохо», отрабатывая амплуа, скажем, оторвы-наркоманки и умильной мамаши (ее пропавший было в сетях сайентологии сын возвращается в лоно семьи). Или влипая в амплуа давнишней пассии Нормана, которая клеит старика к его удовольствию, изображая гордость и отсутствие предубеждений. Или демонстрируя, как Мартин (Пол Райзер), пенсионер с хвостиком редких волос, бойфренд Минди, с чрезмерной пылкостью (подогретой косяком) привычки, примочки, потаенные страсти чувака 60-х, помнящего Вудсток не понаслышке и нашедшего партнера по интересам в отце молоденькой барышни. (Узнав, что дочка хочет познакомить папу с бойфрендом, но что-то ее жмет, Сэнди вскипает: «Только не актер!» Как это точно и, как говорила бабуля моей подруги, «жизненно».)

«Метод…» походя вовлекает в свой артистический прейскурант и мотив дублеров. То есть колебания/твисты между жизнью в образе заимствованном и в образе настоящем. Такое мерцание придает сериалу колкость и прелесть. С одной стороны, оно нацелено на требование Комински студийцам «играть правду, реальность момента». С другой – и в иных сценах расширяет пресловутую «реальность момента», отвечающую за правила на разных игровых площадках. На похоронах жены Ньюлендера, реалистично снятых в жанре голливудского шоу, выступает перед партерной публикой трансвестит в образе Барбры Стрейзанд (ее хотела видеть на этом шоу почившая). «Реальность» такова, что Стрейзанд не ходит на подобные корпоративы. Зато (шепчет Сэнди своей подруге) шикарное антре ее двойника они наблюдают из первого ряда. Эти мелочи – междусобойчики – проскальзывают в «Методе…» неустанно, изящно и без видимого желания заарканить телепублику. При всем том на голливудских похоронах приглашенных обольщают шутками, голосом – сквозь смех и слезы – и настоящий Джей Лено, герой стендапа, и великая Патти Лабелль.

А в отеле, где припарковались Сэнди с Норманом по дороге домой из наркологической клиники, куда засунули дочь потерпевшего, выступает реальный Фредди Мани, милый лжец, сообщающий в мимолетной реплике, что он дублер настоящего Мани, у которого проблемы с налогами. Остроумное уплотнение, еще одна вариация мотива двойников. «А в это время» Сэнди как раз оглушен налоговой засадой, но от богатого друга пока скрывает неприятность. Наконец, приглашенная Минди (из-за опасения неадекватного поведения больного отца) в качестве лектора (guest-star) Эллисон Дженни, голливудская звезда без шуток (та, которая играла в «Красоте по-американски» и «Западном крыле»), развенчивает допотопный, не прагматичный

«метод Комински» под аплодисменты студийцев, совсем недавно подобострастно внимавших его пропагандисту.

Эти «петельки-крючочки» не колют глаза, а оркестрованы легко, вдохновенно и язвительно.

Все персонажи здесь – игроки. Существуют они по правилам тех имиджей, что им назначены. Недаром над плитой в кухне любовницы Сэнди прибита вывеска – STAGE DOOR.

Таким образом, ансамбль «Метода…» представляет разнообразную игровую технику, которая и является подлинным сюжетом сериала, фабула которого заточена на мужскую дружбу и возрастные печали. Наслаждение таким парадом-алле, когда голливудские маски сменяются подробно нюансированным актерским присутствием, характерным для героев Дугласа и Аркина, возникает беспрепятственно. Однако в том случае, если вообще такого рода интерес у зрителя имеется. У меня он ассоциируется с экспериментом Анатолия Васильева, наградившего лебединой песней мхатовских стариков, поставив с ними «Соло для часов с боем».

Когда-то мне уже приходилось писать, что разгадка «Пианистки» Ханеке заключалась не в прессинге буржуазной культуры или в усвоении преподавательницей венской консерватории уроков доктора Фрейда. А в том, что Изабель Юппер играет свою роль точно так же, как учит своих учеников играть сочинения композиторов-романтиков. В «Методе…» – на другом, понятно, уровне – видятся и слышатся похожие интенции и результат.

Итак, Сэнди Комински обучает студентов не практичному актерскому методу. Вернее, методу, который не гарантирует благосостояния или просто успеха. Этот метод для самого актера-«неудачника», который запросто готов и даже желает сняться в рекламе, но не может по соображениям обмана ее потребителей, остается незыблемым. Метод Комински – метод его выживания. Иначе он умрет не от увеличенной простаты, отношениям с которой посвящен каскад пластических заготовок Майкла Дугласа. И не от ранней стадии рака легких, хотя неизвестно, что придумают авторы в третьем сезоне. И не от проблемы срочно уплатить налоги, которую решает его верный друг, скупердяй и холерик, Норман. Сэнди умрет, если перестанет играть в жизни так, как подчас безуспешно (и, возможно, к их счастью) учит студентов играть в кино и на сцене. Это замечательно.

Сэнди Дугласа, ни разу не сбившись, ведет себя со всеми персонажами как с партнерами. В самом буквальном (банальном, но упоительном) и расширительном смысле слова, который облегчает жизнь старого бабника, старого честняги, старого артиста.

Смешные мелочи: единственный друг дурит Сэнди причинами отказа в роли, а Сэнди эту ложь во спасение его настроения отыгрывает «про себя», а part. Каждый все понимает, но отношения дороже. Или: Сэнди иронизирует в ответ на новые правила кинобизнеса, когда ему

«Метод Комински»

отказали в роли в ситкоме («нужно этническое разнообразие») и подает реплику («посмотри на мой профиль»). Не аргумент, ведь и с таким профилем он сумел задолбать, напомнит в нужное время Норман, всех евреев Голливуда.

Уже в первом эпизоде Сэнди отменяет занятия по сериалам, поскольку учит своих подопечных не для больших гонораров и зрителей-идиотов. Такая старомодная наивность, то есть верность искусству старых мастеров экрана и сцены, производит эффект, к реальной реальности отношения не имеющий. Но он мотивирует энергию заблуждения, она же энергия сопротивления нынешним повесткам: прогрессивным (как #МеТоо) или ретроградным и спасительным в положении Комински. Добродушную реплику Мартина «Твоя звезда закатилась, но ты не сдаешься» Майкл Дуглас пропускает, не отыгрывает, чтобы поддержать, как сказал поэт, «достоинство тоски», которую не должно, не желательно с кем-либо разделять.

Занятия в студии уморительно подчеркивают непреодолимую разницу в возрасте ментора и учеников. С одной стороны, простуженный ученик не схватывает сравнения, вброшенного Сэнди, с Энди Дивайном, не слышал парнишка его хриплого голоса. С другой – простецкая шутка Сэнди комментируется «умными» девицами, как «что-то из Маммета». Но и Сэнди не ловит с парт упоминание Вина Дизела после рассказа о Де Ниро, Мерил Стрип. А пламенная речь Комински по поводу отсутствия гарантий (при актерском таланте и трудолюбии) на работу вызывает аплодисменты аудитории всего лишь как страстный монолог артиста, с жизнью этих амбициозных глуповатых учеников никак не связанный. Точно так же – с аплодисментами за самозабвенный

«Метод Комински»

артистизм – они воспримут речь (выступление на сцене без рампы) Нормана, заглянувшего в студию друга, о невозможности передать боль, утолить горе.

Протагонист «Метода…» сопротивляется всяким яростно сегодня обсуждаемым вопросам, по поводу которых в других сериалах выстраиваются объемные нарративы. В «Утреннем шоу», например, обвинения телеведущего в сексуальном абьюзе этим «агрессором» названы маккартизмом. А в «Методе…» Сэнди устраивает гротескную сцену, громогласно упреждает студентов засвидетельствовать: это студентка пригласила меня на ужин, а не я ее. Но в иной ситуации он плевать хотел на политкорректность и пеняет студенту-гомосексуалу его кокетливым хлопотанием руками в роли портового грузчика. Перечисляет ментор, разделяя жизнь и искусство, голливудских звезд той же ориентации, не помешавшей их мужественным ролям и не забыв очень кстати к обсуждаемой роли (но мимо понимания ученика) упомянуть и Марлона Брандо.

Муки с мочеиспусканием – бесконечная шутка «Метода…». Эти муки сопровождаются скептическим рефреном Сэнди про то, что он пользуется «гендерно нейтральным» клозетом в кафе близ студии. На всякий случай он отрабатывает и такой тренд.

Черные, белые, инцест, гомофобия – все, что становится предметом славных сериальных продуктов, в данном случае во внимание принимается, но развертывается наоборот. Или снисходительно. И не только из-за жанра. Кстати по его поводу. Задав отрывок из классической комедии («Аристофан по какому каналу?» – реплика из зала), Комински выясняет, что два студента приготовили фрагмент из ситкома «Два с половиной человека», над которым тут же поржали и простые, и как бы высоколобые студийцы. Причем их смех записан, стилизован

под ситкомовский хохот. Сэнди пришлось разъяснить небольшую по сути разницу между комедией и драмой, про тупость «играть шутку». Таким образом, он успевает и послать воздушный поцелуй Чаку Лорри и усмехнуться себе, «пассажиру тонущего корабля», согласившемуся на роль в сериале этого автора.

Майкл Дуглас, обворожительный, с сексуальной щетиной («она была у меня до того, как стала мейнстримом»), правильно одетый в вельвет, майки, худи, рассекающий на винтажном «Мерседесе», придумавший себе пижонскую походку на кривоватых ногах, предпочитающий сон уловкам порносайтов, которые он листает в постели, сыграл лучшую из своих ролей. Уязвимость гордого, ироничного, реактивного, независимого драматического персонажа отозвалась в техничной и персональной лихости Дугласа. Эротическое обаяние, отчаянно, беззастенчиво, чудесно осмеянное из-за возраста и болезней Комински, только отчасти тянет шлейф прежних ролей актера. Успешные невротики, уязвимые финансовые махинаторы, респектабельные с маниакальной складкой герои в фильмах с говорящими названиями («Роковое влечение», «Основной инстинкт», «Уолл-стрит») отпечатались в глубоких морщинах и непобедимой временем привлекательности Сэнди. Семидесятичетырехлетний Дуглас сыграл семидесятилетнего артиста, а реплику полицейского («Я видел в правах, сколько вам лет») парирует: «Так в IMDb».

Прошлые герои Дугласа непременно втягивали себя или других в опасные, как в «Идеальном убийстве» или «Роковом влечении», связи. В «Основном инстинкте» детектива Ника заманивала в игру героиня Шэрон Стоун, очень важно, что во время написания очередного бульварного кровавого чтива, выбрав этого следопыта на главную в нем роль. В «Игре» Финчера Дуглас познал все условия, условности, зазоры, нахлесты грандиозной неразличимости воображаемого с квазиреальным.

Алан Аркин играет восьмидесятилетнего героя, тоже моложе своего возраста, восхищая артистической свободой. Более того – ритмичными перепадами властного, беззащитного, глупого, проницательного агента, друга, мужа, любовника, отца, деда и бывшего битника. Со времен фильма «Маленькая мисс Счастье», где он сыграл деда-кокаиниста и фаната порножурналов, получив за это «Оскар», Аркин столь подробно не демонстрировал диапазон своего дарования, своих ужимок (вроде деланой улыбки или поджатых губ) и всплесков отстоявшегося во времени характера.

«Так, из заметок Элиа Казана о работе над фильмом “Трамвай «Желание»” явствует, что для постановки Казану пришлось обнаружить, что Стэнли Ковальский олицетворяет чувственное и мстительное варварство, пожирающее нашу культуру, а Бланш Дюбуа – это западная цивилизация, поэзия, изысканный наряд, приглушенный свет, тонкие чувства и прочее, хотя, конечно, и не первой свежести. Сильная психологическая мелодрама Теннесси Уильямса наконец-то

стала понятна: она о чем-то; она – об упадке западной цивилизации. Останься она пьесой о красивом хаме Стэнли Ковальском и увядающей, потрепанной жизнью даме-южанке, она, очевидно, не была бы комфортной» (Сьюзен Сонтаг).

Потрепанные жизнью Комински с Ньюлендером вызывают – благодаря не расхожему, не агрессивному остроумию авторов – комфортное, но и растревоженное восприятие.

К сегодняшней карантинной повестке, побудившей собрать номер про сериалы, примешивается значение той «стадии отрицания» Сэнди, на которой он находится в ожидании в онкологическом отделении сеанса иммунотерапии. Сопровождающий его друг, бывший посланник звездного мира, напомнил ему пять стадий горя, описанных Элизабет Кюблер-Росс в книге «О смерти и умирании» (отрицание, гнев, торг, депрессия, принятие). До «принятия», если таковое сбудется в последующих сезонах, еще выжить надо. Пока же отрицание этого актера по роли распространяется за границы его диагноза. И выступает на первый план. «Не играйте подтекста», – учил он в своей студии, учеников которой обворожила самоуверенная Эллисон Дженни, поведавшая, что нет искусства актера, а есть только маленькие секреты. Появившийся в дверях бог из машины Комински не сдается: «А если мимикрия не поможет?» И получает под дых: «Ваше имя на окне, мое – в семи гильдиях, в номинациях “Оскара”, “Эмми” и “Тони”». Историю пишут победители. Победитель только в очень старых книжках не получает ничего. Побежденным остается достоверно подыгрывать в дуэте и ритуально выпивать в ресторане (1919 года рождения) Musson and Frank с неправдоподобно синильным официантом, словно забредшим сюда из давней комической.

Еще остается Сэнди и Норману сидеть и ждать Беккета. Эту мизансцену и такую безутешную персонажность абсурдистской пьесы зафиксировал (репликой) голливудский агент. Не так уж и плохо. ◆

Борис Локшин

ИНТИМНОСТЬ

«Дрянь»
Fleabag
Создатель Фиби Уоллер-Бридж
Автор сценария Фиби Уоллер-Бридж
Режиссеры Гарри Брэдбир, Тим Кёркби
Операторы Тони Миллер, Лори Роуз
Художники Джонатан Пол Грин, Джулиан Нэйджел
Композитор Изобель Уоллер-Бридж
В ролях: Фиби Уоллер-Бридж, Сиан Клиффорд, Оливия Колман, Дженни Рейнсфорд, Билл Патерсон, Бретт Гелман, Эндрю Скотт, Хью Скиннер, Бен Элдридж, Хью Дэннис и другие
Two Brothers Pictures
Великобритания
2016–2019 (2 сезона)

«Вам знакомо это чувство, когда парень, который вам нравится, звонит вам во вторник в два часа ночи и спрашивает, а не может ли он зайти, и вы делаете вид, как будто сами только что пришли… Так что теперь вам надо вылезти из кровати, выпить полбутылки вина, залезть в душ, побрить у себя все что можно, достать это дело от Agent Provocateur и напялить его на себя: пояс, подвязки, вот это вот все; а потом ждать звонка у двери…»

Минуточку, кто эти «вы»?

В самом начале театральной постановки Fleabag, премьера которой состоялась в Лондоне в 2013 году, Фиби Уоллер-Бридж, эффектная брюнетка с ярко накрашенными губами и ретрострижкой, усаживалась на высокую, как барная стойка, табуретку и рассказывала эту историю, обращаясь к залу, как если бы она выпивала в баре с подружками, «знаете, девочки, как…» И рассказывала, рассказывала…

Иное дело сериал, премьера которого состоялась в июле 2016 года. Тут зрителю буквально показывают происходящее, только все это разворачивается в нереальном времени. В нереальном, потому что, когда время реальное, закадровый голос либо сопровождает происходящее (дополнение), либо немножко запаздывает (объяснение), а тут он предшествует происходящему, происходящее иллюстрирует голос, а не наоборот:

«…и тогда вы немедленно начинаете» – на экране они начинают; «после стандартного бум-бума вы понимаете, что он подбирается к вашей жопе» – на экране он подбирается; «но вы пьяны, и он так старается, что вы ему позволяете» – на экране она позволяет; «и он взволнован» – на экране он шепчет: «Я взволнован»… И так вплоть до панчлайна: «А не может быть, что у моей жопы слишком широкая дырка?»

Вот трагедия мужчин моего поколения: мы так поздно поняли, что девочки хотят этого не меньше, чем мальчики, что нам с этим опытом было уже практически нечего делать. Разве что передать детям. Но дети-то как раз знают это чуть ли не с рождения. Но кажется, что они тоже не понимают, что им делать с этим знанием. «Вам знакомо это чувство?» Нет, мне не знакомо это чувство! Но я очень даже могу оценить то, что она только что со мной проделала. Я испытал на себе эффект насильственной «сопричастности».

Он возникает потому, что я уже знаю, что сейчас произойдет, но еще не успел этого осознать (все происходит слишком быстро). И это знание создает как бы временну́ю параллельность. То, что происходит только в голове у рассказчицы, происходит и у меня в голове, а значит, и со мной. А значит, да, мне знакомо это чувство!

Интимность – это способность разделить вместе что-то такое очень частное, даже стыдное: чувство, эмоцию, ощущение, которое в нормальной жизни на двоих не делится. Интимность – это два обнаженных человека друг перед другом, которые не просто видят свою наготу, но и переживают ее совместно. Интимность – это сомнительный подарок змея двум первым человекам, Адаму и Еве. Интимность – это совсем не всегда про секс, но в сексе она проявляется чаще всего. Интимность – это та острота в отношениях, которой вдруг стало так остро не хватать в последние годы. Тут хочется красиво сказать, что нехватка интимности как бы разлита в воздухе. Но я пишу эти строчки, сидя в карантине, когда в воздухе вирус и выходить на него стало опасно.

Вот эта неожиданная интимность, возникающая между героиней и зрителем, и была в первую очередь причиной того, что при достаточно локальном успехе театральной постановки сериал «Дрянь» (Fleabag) стал сенсацией немедленно после выхода первой же серии. А шоковый эффект признаний героини, ее «честность» и «смелость», все эти «ужасные» откровения фрустрированной современной молодой женщины были в кино и на сцене уже миллион раз и никого не могли бы просто так удивить. Так что все дело было в подаче. Вообще, весь первый сезон сериала не про «что», а про «как». Тем удивительнее, что второй оказался именно про «что». Но обо всем по порядку.

В российском прокате название Fleabag переведено словом «Дрянь». Так мы и будем в дальнейшем звать героиню. Хотя этот перевод, конечно, не передает всей гаммы ассоциаций, с этим названием связанных. Fleabag действительно может употребляться в английском в значении «мерзкий», «неприятный» человек. Но «мерзкий» и «неприятный» – это последнее, что можно сказать о героине. Она, конечно, несколько неразборчива в своих сексуальных связях, что подчас вызывает сильные неприятности в ее жизни и даже делает ее виновником смерти ее ближайшей подруги, но вообще-то она человек исключительно обаятельный и часто даже переполненный благими намерениями. Хотя и получается у нее обычно не хорошо, а как всегда…

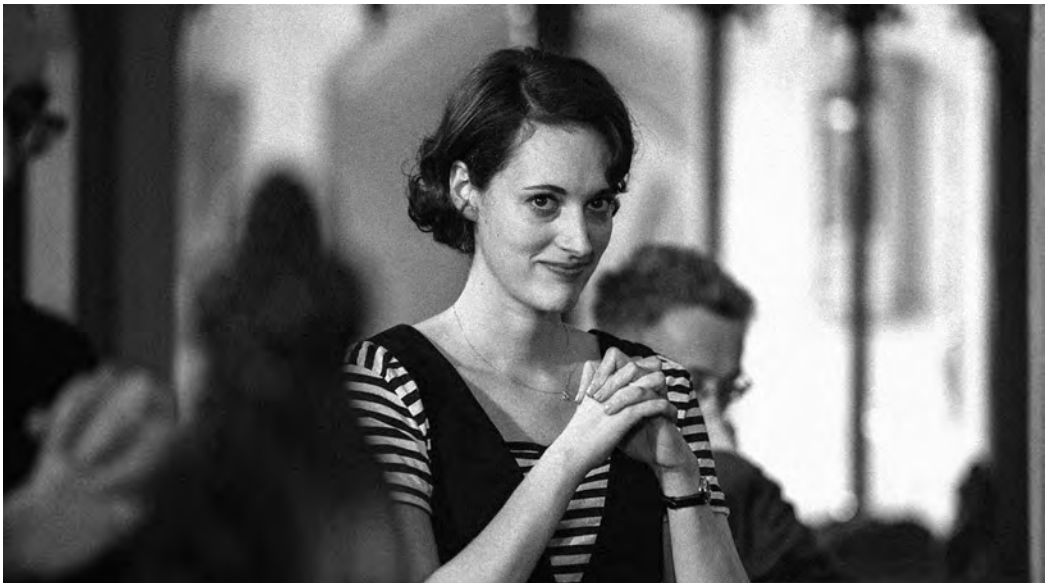
Fleabag в буквальном смысле – это мешок с блохами. Блоха – насекомое, которое живет на человеческом теле, беспрепятственно прыгает по нему, покусывает, пьет кровь. Еще пару веков назад жертвами блох могли стать как самые уродливые нищие, так и самые распрекрасные светские красавицы. Блоха ассоциируется с чем-то очень интимным. Вспомните знаменитый перевод Бродского из Джона Дона: «Узри в блохе, что мирно льнет к стене, в сколь малом ты отказываешь мне». Fleabag – самоощущение героини сериала. Она как будто носит на себе этот мешок с блохами, это вечно зудящее и вечно расчесываемое сексуальное беспокойство.

Уже в самом начале сериала Дрянь сообщает нам о себе буквально следующее: «Я не то чтобы одержима сексом. Я просто не могу о нем не думать. Как все это происходит… Эта неловкость… Эта драма… Тот момент, когда ты понимаешь, что кто-то тебя хочет… А об ощущениях от него я не очень-то думаю…» Это признание подается как шокирующая откровенность, хотя в нем, разумеется, нет ничего шокирующего. В сущности, наверное, каждый человек независимо от пола и сексуальной ориентации в какой-то период своей жизни испытывал нечто подобное. В сексе всегда есть две составляющие: гормональная и драматическая. И это его драматическое начало и дает нам то самое чувство полноты жизни, из-за которого мы делаем глупости и сходим с ума.

У героини нет имени. Но при этом никто, в том числе даже она сама в своих закадровых комментариях, не зовет ее Fleabag. Если бы не название сериала, мы бы и не знали, что его героиня – Fleabag. Fleabag – это даже не кличка, это, скорее всего, диагноз. Fleabag – это «герой нашего времени». Fleabag – это молодая, красивая и очень одинокая женщина, для которой ее собственная сексуальность ассоциируется с укусом, с расчесом, с беспокойством. И это ощущение она очень успешно передает зрителям. И так происходит до определенного момента, пока… Но обо всем по порядку.

А если по порядку, то у этого сериала два сезона. У первого нет сквозной истории. Первый – это рассказ об отношениях героини с окружающим миром. Их можно разложить на четыре группы: 1) отношения с мужчинами; 2) отношения с семьей; 3) отношения с погибшей подругой; 4) отношения с условными «нами», то есть со зрителями. А второй сезон – это как раз история. Причем Fleabag сразу предупреждает, что это история любви.

Но начнем с отношений. Итак, мужчины, с которыми у Дряни есть отношения, в первом сезоне представлены тремя особями. Кроме того что эти трое являются мужчинами Дряни, их так же объединяет то, что все они какие-то запредельные кретины. То есть такие кретины, каких в живой природе довольно трудно встретить. Отношения с этими мужчинами для Дряни исчерпываются тем, что они в какой-то момент жизни были ее сексуальными партнерами. При этом ни о какой интимности в этих отношениях не может быть и речи.



«Дрянь»

Одного она называет Жополюб. Это тот самый чувак, который «звонит вам во вторник в два часа ночи» и далее по тексту. Он нравится героине внешне, но при этом слабоумный нарцисс. Он не способен к нормальным сексуальным отношениям в силу зацикленности на самом себе, а общение с ним невозможно в силу его идиотизма. В любом случае в Дряни его интересует единственное отверстие, и он быстро расстается с ней довольно унизительным для нее образом.

Второго мужчину Дрянь называет Автобусный Грызун. Он чудовищно уродлив внешне и поэтому страшно закомплексован. Казалось бы, его уродство могло бы быть компенсировано какими-то замечательными внутренними качествами. Но нет. Он просто тупой кретин. Нормальный секс с ним невозможен по причине его закомплексованности, а общение по причине идиотизма. Героиня достаточно быстро расстается с ним без всякого сожаления.

Наконец, существует некий Гарри, с которым Дрянь пытается создать что-то вроде семьи. Он не бог знает как хорош, хотя и не совсем урод. Зато по уровню идиотизма, кажется, превосходит первых двух. Что касается секса, то Дрянь предпочитает, лежа с ним в постели, потихонечку мастурбировать на Барака Обаму в своем айпаде, что характеризует ее как женщину твердых прогрессивных убеждений. Эта измена является причиной одного из их разрывов. Мы наблюдаем за несколькими уходами и возвращениями Гарри, пока он наконец не уходит от Дряни навсегда. Дрянь не то чтобы сильно опечалена, скорее несколько смущена. Она подозревает, что если даже такой придурок не может с ней жить, то это значит, что с ней что-то сильно не так.

И вот в этом месте вопиющего несоответствия между Дрянью и ее мужчинами возникает законный вопрос: а так вообще бывает? Не следует забывать, что мы, зрители, смотрим на этот мир глазами Дряни,

как бы изнутри ее головы. Так что мы вправе спросить: может быть, она что-то видит не так? Или, и это еще более вероятно, Дрянь нарочно наказывает себя такими мужчинами? Выбирает для себя исключительно тех, с кем невозможны близкие отношения. Интимность. Но тогда за что? Впрочем, мы скоро об этом узнаем.

Теперь о семье. Дрянь очень любила свою мать и, по-видимому, была с ней близка. Мать умерла от рака груди. От нее осталось что-то вроде ее символического портрета, который изваяла крестная Дряни, известная художница. Эта крестная вышла замуж за отца Дряни, и теперь она ее мачеха. Портрет матери – что-то вроде женского бюста из драгоценного металла без рук и головы, но с огромными грудями. Этот предмет представляет огромную важность для Дряни. Собственно, основная интрига первого сезона заключается в том, что Дрянь то ворует этот бюст у мачехи, как бы лишая ее права на свою мать, то пытается от него какими-то хитрыми способами избавиться, то потихоньку возвращает его обратно, чтобы потом опять украсть. И есть в этой маловразумительной и инфантильной возне что-то очень трогательное. Словно в глубине души Дрянь так до конца и не признала смерть матери. Словно она играет сама с собой в детскую игру: как будто мать заколдована злой волшебницей (крестной) и находится у нее в плену. И как будто она, Дрянь, должна ее спасти.

Дрянь ощущает себя Золушкой. С ее точки зрения, мачеха жадная, злая, глупая, бестактная и одновременно очень хитрая и манипулятивная женщина. К тому же эта самая мачеха одновременно ее крестная. Как и у многих персонажей, у нее нет имени. Она просто крестная. Крестная в сказке – это фея, которая превращает Золушку в принцессу. То есть крестная в сериале – это злая шутка. Обман. К тому же крестная еще и художница. Разумеется, зрителю хочется думать, что художница она бездарная, но и тут ожидает неприятный сюрприз. Она – талантливая художница, и ее талант признает даже ненавидящая ее Дрянь. Чего она точно не признает, так это того, что крестная никому не делает ничего плохого. Это немолодая и, кажется, довольно неприкаянная женщина, которая как умеет пытается уберечь свое неожиданно обретенное семейное благополучие от опасной истерички, демонстративно ее презирающей, постоянно вторгающейся в ее жизнь и вечно устраивающей отвратительные скандалы. Впрочем, зритель уже настолько отождествил себя с Дрянью, что, скорее всего, этого даже просто и не увидит.

У Дряни есть отец. Очень немолодой и очень усталый человек, единственное несбыточное желание которого состоит в том, чтобы его оставили в покое. Он определенно любит своих дочерей, Дрянь и ее сестру Клер, но категорически не способен на коммуникацию с людьми, которых любит. Он просто не умеет и боится с ними разговаривать и чувствует себя отчаянно неловко в их присутствии. Его максимальное проявление заботы о дочерях заключается в том, что

он отправляет их к гинекологу на осмотр груди и дарит им ко дням рождения подарочные ваучеры для визитов к психологам. В сущности, неплохой мужик, но он не может дать Дряни того единственного, чего ей от него нужно, – настоящей родительской близости. Собственно, без всякого Фрейда понятно, что близость с родителями – это первая форма интимности, которую человек узнает в своей жизни и неизбежную потерю которой он почти всегда болезненно переживает.

Клер, в отличие от Дряни, замужняя и очень успешная деловая женщина. Больше всего на свете она боится потерять контроль над собственной жизнью. Для таких, как она, в английском существует термин control freak (фанатик контроля). Клер сама организует даже сюрприз-празднование своего дня рождения и свое же удивление от этого сюрприза. Но на самом деле она человек абсолютно неприкаянный, незащищенный и уязвимый до невменяемости. Страх потери контроля для нее равняется страху интимности. Клер панически боится интимности с мужем, с любовником, с сестрой. Не случайно Дрянь дарит ей на день рождения электрический вибратор, который оказывается лучшим из возможных подарков. Впрочем, вмешательство Дряни в жизнь сестры поначалу ничего, кроме несчастий, той не приносит.

И еще у Дряни была подруга по имени Бу. Она погибла. Виновником смерти была сама Дрянь, которая переспала с парнем Бу, и та, желая его наказать и попасть в больницу, бросилась под колеса проезжающего велосипеда, а вместо этого оказалась под колесами грузовика. Очень глупая и нелепая смерть. Весь первый сезон и даже часть второго, как грубой ниткой, насквозь прострочены воспоминаниями о Бу. В сюжет они не складываются, а больше похожи на какие-то идеальные картинки из жизни с воображаемой подругой. Как будто бы Дрянь придумывает для себя идеальные отношения с другим человеком, которых не стало, потому что в них вмешался секс. Утраченную интимность. То есть в ее сознании ее собственная сексуальность оказывается твердо спаяна с потерянным раем, предательством и смертью. И возможно, что именно за это она и наказывает себя в своих отношениях с мужчинами. Что вся ее сексуальная жизнь – это такое нелепое искупление.

Впрочем, есть у Дряни и «настоящие друзья». Воображаемые друзья, если быть точнее. Сама создательница Дряни, Фиби Уоллер-Бридж, назвала их в одном из своих интервью my secret camera friends («мои секретные друзья в камере»). Это и есть мы, зрители, к которым она постоянно обращается. И не то чтобы она при этом ломает четвертую стену. Дело в том, что для нее этой четвертой стены с самого начала как бы и не существует. Сам характер героини, ее жизнь на экране, все ее существование обусловлены этим отсутствием. Она живет без четвертой стены, потому что ту самую интимность, которой ей так недостает, она черпает в отношениях с теми, кто находится за этой несуществующей стеной, со своими «секретными друзьями в камере».

«Дрянь»

Вся жизнь Дряни – это драма, разыгрываемая перед воображаемыми зрителями. Только с ними, с воображаемыми зрителями, с «секретными друзьями из камеры», она и смогла построить настоящие, живые, интимные отношения. И сюжетом второго сезона оказывается попытка героини восстановить четвертую стену, обрести интимность внутри тех четырех стен, которые ограничивают каждого из нас.

Весь второй сезон – это очень древняя история о недостижимости счастья в плотской любви. Герои, преодолев собственные страхи и трудности, сближаются, достигают такого уровня интимности, который обычно люди называют любовью, но тут вмешиваются жестокие силы рока и разлучают их навсегда. Но, несмотря на невозможность соединения, эти двое должны сохранить любовь до конца своих дней. Как постоянную надежду. И как вечную муку.

В XII веке настоятельница одного из монастырей переписывалась с монахом из другого монастыря. Когда-то, еще в миру, этот монах был ее частным учителем и между ними случился бурный роман, за который им пришлось жестоко поплатиться. Потом они оказались заточены в разные монастыри, и до конца своей жизни у них не было никаких шансов встретиться. До нас дошли некоторые из ее писем.

«Мужчины считают, что я целомудренна, – писала она. – Они даже не догадываются, до чего я лицемерна». Она признается своему корреспонденту, что «развратные видения» тех наслаждений, которые они некогда разделили, «так держатся за мою несчастную душу, что мысли мои только о них, а не о молитвах… Я должна стенать над грехами, которые свершила, но могу лишь воздыхать только о том, что потеряла». Ее звали Элоиза, а его Абеляр. И они были примерными монахами. Прошло много веков, а мы помним о них не за их

«Дрянь»

молитвы, а за то, что происходило между ними. Потому что между ними стоял Бог.

В сущности, второй сезон «Дряни» – это «Новая Элоиза». И начинается он в сортире. Героиня смывает кровь с разбитого лица, а на полу сидит девушка в костюме официантки с еще более разбитой физиономией. «Это история любви», – сообщает Дрянь своим «секретным друзьям», а заодно и нам. «Опять ёрничает…» – думаем мы и получаем немедленное подтверждение. Весь первый эпизод – это грандиозно срежиссированный скандал, который развивается на фоне выкидыша, случившегося у старшей сестры Дряни Клер во время праздничного семейного ужина.

Это что-то вроде получасовой комической оперы на семь персонажей, наполненной мрачновато-абсурдным черным юмором. У каждого великолепно прописанная партия, которую он блестяще ведет. А какие незабываемые реплики! «Руки прочь от моего выкидыша!» – такое правда невозможно забыть… И невозможно не заметить, насколько выросло мастерство Уоллер Бридж и всей команды по сравнению с первым сезоном. Этот эпизод – предвкушение комического шедевра.

Но история любви? Да, так начинается, может быть, самая пронзительная история любви, которую мы видели за последние годы. Под маской комедии оказывается история, выстроенная по самому что ни на есть классическому канону любовной трагедии. Великий психолог Лев Выготский когда-то предположил, что искусство воздействует на нас через конфликт формы с содержанием. Искусство – это в некотором роде электрический разряд, возникающий между тем, *что* мы знаем, и тем, *как* мы это видим. Мысль эта представляется достаточно спорной, но ко второму сезону «Дряни» она, кажется, вполне применима.

На скандальном семейном обеде Дрянь влюбляется в католического священника, приглашенного крестной на обед. То, что Дрянь влюбляется именно в католического священника, должно быть очень смешно. То, что это чертовски сексуальный священник, которого играет Эндрю Скотт, доктор Мориарти из «Шерлока», – это еще смешнее. То, что этот священник взаправду верит в Бога и в необходимость целибата, – повод для комического конфликта.

Вся комическая по форме и трагическая по содержанию суть этого конфликта передана в разговоре Дряни с психологом. Дрянь оказалась в кабинете психолога потому, что отец в очередной раз подарил ей бесплатный ваучер. С одной стороны, она хотела бы, чтобы психолог просто вернула ей стоимость ваучера. А с другой – она уже понимает, что влезает с этим сексуальным священником в какую-то очень нехорошую историю и ей правда нужен совет. Но психолог оказывается хитрее нее. Вместо денег или совета Дрянь получает вполне доступное объяснение того, с чем она имеет дело.

Дрянь. Я тут всего пять минут. Я хочу назад мои деньги.
Психолог смотрит на нее. Тишина.
Дрянь. Я хочу трахнуть священника.
Психолог. Католического?
Дрянь. Да.
…
Психолог. Понимаю. Вы правда хотите трахнуть священника, или вы хотите трахнуть Бога?
Дрянь. А Бога можно трахнуть?
Психолог. О да…

Она не говорит: «Разумеется, можно, но Бог этого очень не любит». Но и нам, и Дряни это и так ясно.

До встречи со священником Дрянь находится в близких, интимных отношениях только со своими «секретными друзьями». В момент их встречи священник находится в интимных отношениях только с Богом. Их обоих роднит то, что «тайный объект их желания» находится в другом измерении, за четвертой стеной. Но разница заключается в том, что «секретные друзья» живут только в воображении Дряни, а вот Бог… Трудно сказать, где он живет… Он повсюду… Но дело в том, что священник любит Бога.

В ключевом эпизоде фильма Дрянь сидит у священника в кабинете, они попивают джин с тоником, и Дрянь поглядывает на кичеватую картину, на которой изображен полуголый Спаситель, очень сексуальный, с ее точки зрения. Впрочем, не такой сексуальный, как сам священник. Неотвратимое между ними еще не произошло, но его предчувствие прямо-таки висит в воздухе.

Дрянь. …я вполне нормальный человек.

Священник. Нормальный человек?
Дрянь. Да, нормальный человек.
Священник. Правда? А что это значит?
Дрянь. Ну, я не верю в Бога…
В этот момент картина падает со стены. Дрянь подпрыгивает. Она смотрит на священника. Он смеется.
Священник. До чего же я люблю, когда Он так делает!

Падение картины напоминает финальную сцену из «Сталкера», когда ребенок взглядом двигает стакан. Мы становимся свидетелями не фокуса, но чуда. Кто из нас хоть раз не проходил через этот опыт? Если два человека очень сильно друг в друга влюблены, то между ними могут происходить разные чудеса. «Но чудо есть чудо, и чудо есть Бог», как писал Пастернак.

Дело в том, что Бог являет себя людям в виде чуда. А все мы знаем: Бог есть Любовь. В этот момент Дрянь видит чудо, а узнает Любовь. То есть видит Бога. Для священника это чудо в порядке вещей. Ведь он любит Бога, а такие вещи как раз и происходят между влюбленными. Это интимность, переходящая в чудо. А вот Дрянь с этим сталкивается впервые. И тут уже не до комедии. Ей становится по-настоящему страшно. Но она уже видела Бога, и теперь ее не остановить.

Полюбить – значит раскрыться. И Дрянь раскрывается перед священником, сама того не желая. Священник первый и единственный человек в ее жизни, который видит ее «секретных друзей». Несколько раз, когда Дрянь пытается сказать что-то в камеру нам, зрителям, он останавливает ее. Спрашивает, с кем она только что разговаривала. И всякий раз Дрянь пугается, впадает в панику, пытается увильнуть, прячет нас от священника. Но объект любви не допускает интимности с кем-то еще. И в тот счастливый момент, когда Дряни удается переломить сопротивление священника и они оказываются в постели, она «с силой отодвигает камеру». Так написано в сценарии. Сейчас они вдвоем и больше ей никто не нужен.

Зато когда священник уйдет навсегда, Дрянь увидит лису. Лиса – это преследующий священника кошмар. Лиса олицетворяет для него природный хаос, который напрыгнет на него и разорвет на куски, если только он приоткроет хотя бы форточку в своей душе. Она могла забежать сюда из «Антихриста» фон Триера. Если, конечно, Фиби Уоллер-Бридж смотрела этот фильм. Что совершенно не обязательно.

Дело в том, что как священник научился видеть «секретных друзей» Дряни, так и Дрянь научилась видеть его тайные кошмары. Поэтому она видит настоящую, живую лису. «Он туда пошел», – говорит она лисе. И лиса послушно бежит, куда ей показали. Она будет преследовать священника до конца его дней. А своих «секретных друзей в камере» Дрянь просит за ней больше не идти.

Отвлечемся от сюжета. Просто оценим игру этих двоих, Фиби Уоллер-Бридж и Эндрю Скотта. То, что происходит между ними, нельзя

определить приевшимся определением «актерская химия». Это то редкое, почти забытое ощущение от актерской игры, когда кажется, что они играют не для зрителей, а друг для друга. Оказывается, на экране все еще возможно сказать «я тебя люблю». И сказать правильно. Как будто в первый раз. Оказывается, с экрана все еще можно произнести такой вот пафосный монолог, монолог-проповедь, который произносит священник в финале. И он не прозвучит фальшиво. И заставит нас если не расплакаться, то хотя бы вздохнуть про себя:

Каждый из нас мечтает о любви, но, когда она к нам приходит, оказывается, что мы попали в ад. Неудивительно, что мы не хотим заниматься этим в одиночку. Меня учили, что если ты родился с любовью, то вся твоя жизнь должна быть про то, как найти для нее правильный объект. Люди много об этом говорят. Ты просто должен это почувствовать. А когда ты почувствовал, то это легко. Но я не уверен, что это так. Для того чтобы понять, что правильно, нужно очень много сил. И любовь – она не для слабых людей. В романтике до черта безнадеги. Но я думаю, что все-таки… Когда ты находишь кого-то, кого любишь, то это… Это как надежда…

Если ты слышишь эти слова и веришь им, то это как надежда.

«Бог, да?» – спрашивает Дрянь священника в прощальной сцене, имея в виду, что он выбирает Бога, а не ее, Дрянь. «Да», – отвечает священник. Она улыбается и кивает. Потом говорит: «Блин!» А потом еще раз: «Блин!» А потом: «Ты знаешь, ужасно то, что я, блин, тебя люблю». «Я тебя люблю», – говорит священник.

Дрянь поворачивается и уходит. Камера остается на месте. Когда Дрянь отходит совсем далеко – так, что ее еле видно, – она поворачивается, улыбается и прощально машет рукой. Потом опять поворачивается и уходит в ночь.

Как она нас и предупреждала в начале, это была история любви. И хотя любовь и терпит крушение, четвертая стена восстанавливается, и теперь можно жить дальше. ◆

Фарид Бектемиров

УДАРЫ ИЗНУТРИ

«Утреннее шоу»
The Morning Show
Создатель Джей Карсон
Авторы сценария Джей Карсон, Керри Эрин, Джефф Огастин, Брайан Стелтер, Элисон Дж. Винджиано, Эрика Липес, Адам Милч, Кристен Лейден, Джей Си Ли, Торри Спир
Режиссеры Мими Ледер, Дэвид Фрэнкел, Кевин Брей, Роксанн Доусон, Такер Гейтс, Мишель Макларен, Линн Шелтон
Операторы Майкл Грейди, Дэвид Ланценберг
Художники Джон Пэйно, Брюс Роберт Хилл, Нельсон Коутс
Композитор Картер Бёруэлл
В ролях: Дженнифер Энистон, Стив Карелл, Риз Уизерспун, Дешон Терри, Виктория Тейт, Билли Крудап, Марк Дюплас, Гугу Мбата-Роу, Нестор Карбонелл, Бел Паули, Карен Питтман, Мартин Шорт и другие
Echo Films, Hello Sunshine, Media Res
США
2019 (2 сезона)

«Бесспорно, вся жизнь – это процесс постепенного распада, но те удары жизни, которые становятся драматической кульминацией процесса, страшные, неожиданные удары, наносимые извне (или так кажется, что извне), – те, о которых помнишь, те, на которые сваливаешь все неудачи, те, на которые сетуешь друзьям в минуты душевной слабости, – такие удары и их последствия осознаются не сразу. Бывают и другие удары, изнутри, и их ощущаешь только тогда, когда ничего уже нельзя поправить, когда ты вдруг постигаешь с непреложностью, что в каком-то смысле прежнего тебя не стало. Распад первого рода представляется быстрым, а второй идет почти незаметно, но осознаешь его потом как нечто внезапное».

Так начинается эссе Фрэнсиса Скотта Фицджеральда «Крушение», один из первых (если не первый) текстов в американской печати, где известный писатель публично признавался в алкоголизме, депрессии и творческом кризисе. Строчку из этого эссе о том, что «в истинной темноте души всегда три часа ночи», в немного переиначенном виде (три часа сменились половиной четвертого) авторы «Утреннего шоу», пожалуй, главного сегодня сериала видеосервиса Apple TV+, поставили в заглавие первой же серии. Этот выбор не кажется случайным. Размышления Фицджеральда о распаде собственной личности на удивление гармонично коррелируют практически с каждым персонажем сериала.

Митч Кесслер (Стив Карелл), «телевизионный папа Америки», один из ведущих популярной передачи The Morning Show на канале UBA, после обвинения в сексуальных домогательствах лишается работы, семьи и друзей (с этого и начинается история) и долгое время

считает себя жертвой обстоятельств, жертвой «удара извне». К мысли о том, что на самом деле в его жизни произошел «удар изнутри», тот самый, «когда ничего уже нельзя поправить», «когда прежнего Митча не стало», его ведут весь сезон, но намек на саморефлексию появляется лишь в самом конце.

Алекс Леви (Дженнифер Энистон), его соведущая, тоже воспринимающая свалившиеся на ее голову неприятности – угрозу увольнения, разрушенный брак, сложные отношения с дочерью – как внешние факторы, мешающие ее счастью, постепенно переосмысляет свои собственные поступки. Шаг за шагом добравшись до самого дна, почти буквально до сделки с дьяволом (президентом телеканала Фредом Микленом, покрывавшим преступления Митча), она переживает одновременно нервный срыв и моральное перерождение.

Нечто похожее происходит и с продюсером шоу Чипом Блеком (Марк Дюплас), на протяжении всего сезона казавшимся мягкой плюшевой игрушкой в руках начальства, Митча, Алекс и уж тем более трикстера-интригана Кори Эллисона (Билли Крудап), с любопытством нолановского Джокера сеющим хаос не ради выгоды, а чтобы посмотреть на мир в огне. Однако даже Чип в последней серии перестает увиливать от уготованных ему ударов судьбы и буквально решается на драку, безусловно, глупую и жалкую внешне, но с мотивами вполне рыцарскими.

Из всех основных персонажей разве что у Бредли Джексон (Риз Уизерспун), эксцентричной журналистки, благодаря стечению обстоятельств заменившей Митча на посту ведущей The Morning Show, не находится значимого повода для личностного распада. Создатели сериала отчаянно пытались придать ей некую многослойность, неоднозначность характера, упоминая работу на консервативном канале, бурную юность, застарелый конфликт с матерью и – как решающий козырь – свидетельство против собственного отца, из-за которого тот попал в тюрьму. Однако во всех этих ситуациях Бредли не выглядит так уж неоднозначно и, по большому счету, оказывается кругом права: даже отца она посадила за дело – пьяный водитель, насмерть сбивший ребенка, едва ли вызывает сильное сочувствие. Несмотря на блестящую, как обычно, игру Уизерспун, ее героиня выступает скорее моральным камертоном сериала, чем живым человеком из плоти и крови, что, впрочем, не сильно портит общую картину.

«Утреннее шоу» в любом случае убедительно показывает, как не только конкретные персонажи, но и само американское общество, благодаря движению #MeToo узнавшее о себе много нового и в основном неприятного, переживает фицджеральдовское крушение.

Мюзикл без песен

Любопытно, что при этом сериал, в отличие от многих других проектов о работе телередакций, избегает зацикленности на суровом реализме. Комедийный элемент здесь значителен и в первых сериях даже

«Утреннее шоу»

преобладает, а драматургия достаточно фривольная и самоироничная, чтобы не бояться ни пафоса, ни цинизма.

Глава телеканала, много лет покрывавший своего ведущего, с гротескным лицемерием заявляет, что «всегда чувствовал в нем что-то неправильное» (о, как мы должны его ненавидеть!). Смелая журналистка бросает в лицо редактору слова «Ты помнишь вообще, что такое правда? Журналистика? Мы ведь журналисты!». Двое мужчин дерутся в холле под Вивальди. Все это немного чрезмерно, немного манипулятивно, но в этом есть и своеобразная прелесть – в таком формате гораздо проще доносить идеи до максимально широкой аудитории.

Одни критики назвали сериал «мыльной оперой», другие – античной трагедией, и хотя оба определения по-своему точны, я бы предпочел сравнить его и вовсе с мюзиклом. Тем более что он сам провоцирует это сравнение, в пятой серии воспроизводя номер из «Суинни Тодда» Дейва Мура, совершенно органично вливающийся в сюжетную канву. В этом жанре (не только в его театральной, но и в кинематографической инкарнации) персонажи и посыл, как правило, раскрываются не столько визуальными или сценарными приемами (хотя подчеркну – они тоже важны), сколько чистой концентрированной эмоцией, единством музыки, голоса и текста – обычно монолога или диалога. Люди десятилетиями приходят на Эндрю Ллойд Уэббера не за ошеломительными твистами или теологическими рассуждениями, а чтобы бородатый парень в балахоне отчаянным фальцетом кричал им в лицо «Why should I die?!» и это пробирало до дрожи. Но в комплекте с этим криком, с этой простой эмоцией зритель получает и неглупый комментарий об одержимости звездами, искажении изначальных посылов философских учений и сложностях борьбы с тиранией.

По этому же принципу действует и «Утреннее шоу». Одни и те же герои здесь падают так низко и поднимаются так высоко (в моральном, а не только карьерном смысле), как редко бывает в реальной жизни, почти все персональные черты и позиции проговариваются в страстных монологах и диалогах – своего рода «ариях», но это идет только на пользу обсуждаемой теме.

К тому же на каждую клишированную фразу тут приходится десять оригинальных афоризмов, которые хоть сейчас печатай на футболках: «– Знаешь, не всё в жизни борьба. – Люди обычно говорят так, когда не хотят, чтобы с ними боролись», «Смотреть за кризисом известной женщины – любимое развлечение американцев», «Америка любит истории Золушек до тех пор, пока они белые». А диалоги, особенно с участием Стива Карелла, выходят на такой уровень метаюмора, который оценил бы и Вуди Аллен. Особенно иронично, что своего пика этот метаюмор достигает в разговоре Митча с некогда популярным, но тоже попавшим в опалу из-за сексуальных домогательств режиссером (Мартин Шорт), который и внешностью, и вменяемыми преступлениями напоминает нечто среднее между Алленом и Поланским.

На протяжении предыдущих серий Митч раскидывается избитыми штампами, которыми буквально усеяны просторы российского фейсбука: об охоте на ведьм, новом пуританстве, смерти романтики, разве что вместо партсобраний упоминается более близкий американцам маккартизм. И если при первом просмотре эту позицию в теории можно принять за чистую монету, то после открытия всех обстоятельств «деятельности» Митча она звучит как неприкрытый стёб. Примерно как монолог триеровского Джека, который, отрезая женщине грудь, жалуется на несправедливость мира к мужчинам. Черт, персонаж Карелла, ведь даже *ту самую* цитату пастора Нимёллера переиначивает как «сначала они пришли за насильниками – и ты молчал»!

Только когда вышеупомянутый режиссер, с которым Митч уже, казалось, нащупал внутреннее родство, начинает иронизировать по поводу своих жертв и признается (не видя в этом ничего плохого), что разменивал премии на секс и совращал несовершеннолетних, трагикомичность ситуации доходит и до нашего антигероя. Слухи о смерти комедии оказались сильно преувеличены.

Нюансы и паттерн

«Утреннее шоу» получило в целом негативную критику в Америке: отчасти потому, что журналистам изначально предоставили просмотровки только первых трех серий (крайне неудачная идея для сериала со столь нелинейной структурой), отчасти потому, что формальному антагонисту истории Митчу здесь достается солидная доля сочувствия, а его действия при всей отвратительности не идут в сравнение с преступлениями Харви Вайнштейна или Роджера Айлза (о котором за последнее время сняли и мини-сериал «Самый громкий голос», и полнометражный «Скандал»).

Однако в этом, как ни странно, и заключено главное преимущество «Утреннего шоу», выделяющее его на фоне других похожих проектов: оно обращается в первую очередь не к людям, уже согласным с позицией движения #MeToo, уже предрасположенным к поддержке жертв и ненависти к агрессору, а к другой стороне – не к самим насильникам, разумеется, но к тем, у кого, скажем так, «есть вопросы». К тем, кто согласен, что Вайнштейна осудили справедливо (в России, правда, и таких не очень много), но во многих других случаях видит перегибы и боится, что *маятник качнется* (кстати, это название одной из серий «Утреннего шоу») в другую сторону слишком сильно.

Нас погружают в историю постепенно, долгое время концентрируясь на трагедии Митча, но не на его поступках. Нам дают проникнуться симпатией к потерявшему дело всей жизни ведущему, услышать его аргументы, отождествить себя с ним, как мы часто делаем со звездами и в реальной жизни, отчего так сложно признавать вину любимцев публики вроде Кевина Спейси или Луи Си Кея – куда сложнее, чем в ситуациях с изначально неприятными студийными боссами вроде Вайнштейна. Не в последнюю очередь стоит упомянуть и выбор на роль Митча Стива Карелла, неизменно добавляющего обаяния любому сексисту, которого он играет, от Майкла Скотта из «Офиса» до Бобби Риггса из «Битвы полов».

Интересно, что история Митча была во многом основана (пусть создатели и не признают это прямо, возможно, по юридическим причинам) на истории Мэтта Лауэра, главной звезды телеканала NBC и ведущего сверхпопулярной программы Today, уволенного в 2017 году из-за обвинений в харассменте. Совпадают даже некоторые специфические детали вроде кнопки, незаметно закрывающей дверь офиса на замок, или того факта, что незадолго до разоблачения Лауэр сам интервьюировал уличенных в агрессивном сексуальном поведении мужчин, объясняя им их ошибки.

Вот только реальность была куда жестче и страшнее фантазии сценаристов. К примеру, если в сериале Митч лишь пользуется молчанием и ступором подчиненной и в сексе ведет себя настойчиво, но нежно, то его прототип в сочинском отеле во время освещения Олимпиады, по словам жертвы, изнасиловал ее анально (простите за подробности, но это важно для понимания контекста), причем девушка в разговорах с журналистами подчеркивала, что четко говорила «нет», но это не остановило Лауэра. После сексуального акта ее стошнило. Проснувшись следующим утром, она обнаружила кровь на нижнем белье. Сам Лауэр отверг обвинения в изнасиловании (возможно, даже искренне – многие люди и особенно мужчины до сих пор не считают секс после слова «нет» изнасилованием), однако признал, что в заявлениях о его сексуальном харассменте «достаточно правды, чтобы почувствовать себя пристыженным».

Другие женщины, выступившие против Лауэра в СМИ, утверждали, что многократно жаловались на него руководству телеканала, но на их

«Утреннее шоу»

обращения не реагировали. Мало того, впоследствии появилась информация, что боссы NBC замяли историю Вайнштейна, над которой их журналисты работали еще до знаменитой публикации в The New York Times, поскольку боялись, что в ответ Харви может вскрыть известные ему факты о Лауэре.

Просто представьте, какой нереалистичной «феминистской пропагандой» выглядели бы эти вполне реальные истории мужского злоупотребления властью, покажи их создатели «Утреннего шоу». Остается лишь восхищаться сдержанностью авторов, выбравших куда более тонкий подход. Точный перенос истории Лауэра на экран, безусловно, придал бы сюжету размаха и повысил бы ставки, но уже не позволил бы проекту поговорить о чем-то большем, чем этот конкретный случай. Серьезно навредил бы его посылу, который заключается примерно в том, что нюансы и градации в разговоре о сексуальном насилии, конечно же, возможны: ворюга, условно говоря, милей, чем кровопийца (Луи Си Кей совершал менее страшные вещи, чем Лауэр; Лауэр не расходился до масштабов Вайнштейна; и даже Вайнштейн не насиловал пьяную тринадцатилетнюю девочку, как Поланский), вот только все они – части общего паттерна, в который, если уж нюансировать еще больше, входят и сексистские шутки, намеки, объективация, гендерный дисбаланс.

Восьмой эпизод «Утреннего шоу», кстати, убедительно рифмует все эти вещи с харассментом, буквально проводя нас через девять кругов сексистского ада, от будничных заигрываний Митча с женщинами-коллегами – через праздничную вечеринку с нанятыми полуголыми танцовщицами, как будто заимствованную из «Волка с Уолл-стрит» (даже женские персонажи в тот момент воспринимают ее как нечто приемлемое), – к постельной сцене в отеле, где во всей красе проявляет

«Утреннее шоу»

себя неадекватная динамика власти между мужчиной-звездой и молодой, неуверенной в себе и находящейся в подчиненном положении девушкой.

FAQ: секс на рабочем месте

В каком-то смысле сериал предстает этакой энциклопедией новых правил сексуального поведения, максимально наглядным разделом Frequently Asked Questions для тех, кто пока не понимает, но все же хочет понять особенности мира после #MeToo.

– *Что, теперь сотрудникам разного статуса вообще нельзя заводить служебные романы?*

– В теории можно, отвечает сериал, но должны выполняться несколько условий, как в случае с персонажами Янко (Нестор Карбонелл), ведущего прогноза погоды, и Клер (Бел Паули), молодой ассистентки продюсера. Например, неплохо, что именно она стала инициатором отношений, в противном случае это выглядело бы менее безобидно. Также важно, что Янко не ее непосредственный босс, что у нее есть влиятельная защита от возможного харассмента, а также что они в конце концов признались отделу кадров, пусть и не совсем по своей воле. Все эти факторы позволяют избегать действительно проблемных ситуаций. В России, конечно, саму атмосферу для выполнения подобных условий невозможно представить даже в отдаленной перспективе, но «Утреннее шоу» и не рассчитано на российского зрителя.

– *Сообщать в HR? Но ведь это стыдно, и неудобно, и вообще наше личное дело…*

– Это понятная проблема, говорит шоу с помощью тех же Янко и Клер. Признание отношений на работе, даже полупубличное, может принести… дискомфорт, и его тоже нужно принимать во внимание.

Но все же это не самая ужасающая альтернатива историям сексуального насилия с миллионами пострадавших (и не только женщин).

– А что если какая-то циничная сволочь захочет использовать феминистские идеи в собственных интересах? Капитализировать их или вовсе расправляться с врагами?

– А этот аспект демонстрируют уже Кори Эллисон и в меньшей степени Чип и Алекс. Такое, конечно, возможно и даже весьма вероятно, подчеркивают создатели, но это применимо буквально к любому достижению человечества. Странно же призывать к отказу от демократии на том основании, что популисты могут использовать ее во вред людям. Или к отказу от вакцинации, поскольку в чрезвычайно редких случаях она приводит к неприятным последствиям. То же самое можно сказать о культуре согласия и гендерном равенстве: кто-то с их помощью наверняка будет решать свои личные проблемы, но для общества в целом это безусловное благо.

Наконец, «Утреннее шоу» дает ответ на самый распространенный вопрос о жертвах влиятельных продюсеров, актеров и телеведущих. Почему они вообще шли в эти отели? Почему не лепили боссам пощечины? Почему не вырывались из их объятий всеми силами? Почему продолжали отношения даже после сексуального акта?

Конечно, эти вопросы – всего лишь разновидность виктимблейминга, которым занимаются прекрасные во всех отношениях люди в белых пальто (нередко женщины). Когда насилие очевидно – говорят «сама виновата, не предусмотрела»; когда не так очевидно (оно, например, психологическое) – говорят «сама согласилась». В обоих случаях фразы призваны увести разговор от главной проблемы – собственно насильника. Но это не значит, что на них невозможно ответить.

Вся суть этого сериала сводится к понятию «эмпатия», столь же заезженному в последние годы, сколь и необходимому. Сартр был неточен, говоря, что другие – это ад. На самом деле другие – это строчки в сводках новостей. Мы не чувствуем их боли, не ощущаем их страха, не понимаем их бэкграунд, не способны пережить события их жизни. Мы всегда лишь предполагаем, основываясь в лучшем случае на собственных ощущениях и поступках, в худшем – на стереотипах о той или иной группе людей. Ни тот ни другой метод, разумеется, не приводит к истине.

Но кино способно показать нам вид из головы другого человека, объяснить всю сложность его мотивов и опасений. И «Утреннее шоу» неплохо справляется с этой задачей, демонстрируя пусть очень конкретный, но все же достаточно типовой пример Ханны Шёнфельд (Гугу Мбата-Роу), рядовой сотрудницы телеканала, переживающей и собственные травмы, и национальную трагедию (дело происходит сразу после стрельбы в Лас-Вегасе, унесшей жизни пятидесяти девяти человек). Она многого добилась сама, ей есть что терять и есть от чего бежать. Она не уверена в своей компетентности и потому рада,

что на нее обращает внимание звездный ведущий. Она восхищается Митчем, видит в нем отцовскую фигуру и понятным образом робеет перед ним, впадая в настоящий ступор, когда тот начинает раздевать ее в отеле. Ведущий в свою очередь не замечает (или скорее предпочитает не замечать) того психологического и социального превосходства, которым обладает в этот момент, не обращает внимания на апатию (не говоря уж об отсутствии активного согласия) и очевидный дискомфорт партнерши. Мало того, формальное отсутствие слова «нет» и наличие генитального ответа (проще говоря, Ханна испытывает оргазм) позволяют ему считать себя хорошим парнем, а впоследствии даже жертвой ситуации. Но мы-то прожили эти моменты вместе с Ханной, и, если не закутываться поглубже в белое пальто (или иметь хотя бы минимальное представление об эксперименте Милгрэма), понять, в чем проблема произошедшего, не сложно. Проблема в дисбалансе власти, который не хочется замечать тем, у кого этой власти больше.

P.S. У меня есть ощущение, что на многих людей, прибегающих к аргументу типа «знала, на что шла», в детстве какое-то влияние оказала «Игрушка» Франсиса Вебера, а точнее, та знаменитая сцена, где владелец издания Рамбаль-Коше приказывает редактору пройтись по офису без штанов, а тот послушно их спускает. После чего Коше с видом умудренного жизнью философа произносит: «Так кто же из нас хуже, господин Бленак, кто чудовище? Я, приказавший вам скинуть брюки, или вы, готовый оголить свой зад?»

Во всяком случае, на меня эта фраза когда-то произвела совершенно неизгладимое впечатление. Разумеется, чудовищны оба, причем исполнитель даже похуже. Однако теперь, после десятков прочитанных исследований на тему гендерных отношений и динамики власти, я вижу чудовищность двух поступков иначе: злоупотребление и упоение властью не стоят в одном ряду с никому не причиняющим вреда, вынужденным (вокруг безработица и протесты) унижением редактора. Он однозначная жертва, чудовище тут только Рамбаль-Коше. ◆

Нина Цыркун

ТЕНЬ СОБЛАЗНА

«Самый громкий голос»
The Loudest Voice
По книге Гэбриела Шермана «Самый громкий голос в комнате»
Создатели Алекс Меткалф, Том Маккарти
Авторы сценария Алекс Меткалф, Лаура Изон, Дженнифер Сталь, Джон Хэррингтон Блэнд, Том Маккарти, Гэбриел Шерман
Режиссеры Кари Скогланд, Джереми Подесва, Скотт Зет Бёрнс, Стивен Фрирз
Операторы Эйгил Брилд, Уильям Рексер, Тим Норман
Художник Стюарт Вурцель
Композитор Марсело Зарвос
В ролях: Рассел Кроу, Сиенна Миллер, Сет Макфарлейн, Аннабелль Уоллис, Саймон Макберни, Алекса Палладино, Наоми Уоттс, Джош Стэмберг, Род Маклахлан, Маккензи Эстин и другие
Blumhouse Television
США
2019 (1 сезон)

Если у вас на сцене два парня и один говорит: «У меня есть решение ближневосточного кризиса», а другой падает в оркестровую яму, кто из них, по-вашему, появится в вечерних новостях?

Теория оркестровой ямы Роджера Айлза

Одержимый собственным единовластием, Роджер Айлз не пожелал стать вторым гражданином Кейном, о котором будут рассказывать другие. Он заведомо знает, что они скажут: консерватор, бонвиван, бабник, обжора… Скучный, поверхностный набор этикеток. По-видимому, для Роджера главным было то, что он, в детстве обреченный на смерть от гемофилии, выжил, стал победителем. Побеждать – это главное в жизни. Айлз ощущал себя слишком великим, чтобы доверять кому-то оценку своей персоны; возможно, он недооценивал эффект своего воздействия на людей. Или просто не доверял им, считая весь корпус сотрудников подведомственных ему Fox News, Fox Television Stations и 20th Television «подхалимами и жополизами», налаживая внутри корпорации режим тотальной взаимной слежки. Тем не менее Рассел Кроу, готовясь к работе над сериалом, сделал такой вывод: «Единственное, что я смог узнать о Роджере из разговоров с людьми, которые его любили – а любили его многие, – каким он был обаятельным, каким неповторимым и каким был лоялистом». Лоялистом, по-видимому, он, искренне провозглашавший, что «не надо бояться патриотизма», действительно был. Неповторимым – пожалуй, тоже, а обаяние умел включать, прекрасно ориентируясь в инструментарии манипулирования чужой

симпатией. Словом, Айлз не так прост, как могло бы показаться на поверхностный взгляд. И авторы сериала «Самый громкий голос» (по книге Гэбриела Шермана и его публикациям в журнале New York Magazin) предоставляют протагонисту возможность стать рассказчиком своей истории. Условно, конечно; в рамках литературного источника.

Айлз сам задает свой масштаб, и если его можно упрекнуть в гигантомании, то все же нельзя отказать в адекватности. Сегодня мы все живем в мире, рожденном – или доведенном до степени готового товарного продукта образцового качества – этим человеком на рубеже 1995–1996 годов. Возможно, он не вполне корректно назвал пространство своей активности «интерактивным», когда нанимался на службу к медиамагнату Руперту Мёрдоку (Саймон Макберни). Формат «круглых столов» и ток-шоу не гарантирует разнообразия и тем более независимости мнений; все это протекает по заранее написанным сценариям и тщательно режиссируется по ходу дела. Но в описании самого феномена Айлз достаточно точен.

«Самый громкий голос»

Иллюстрации к статье предоставлены Amediateka

Заглазно подбирая ведущих для нового кабельного телеканала Fox News, Айлз просит поставить видео с их записями на беззвучный режим – слова, которые произносят экранные красавцы и красавицы, не важны, важен образ. Он отменил для женщин-телеведущих брюки, выбирал из претенденток в эфирные дивы тех, у кого глаза повыразительней, а ноги, которые должны были быть видны зрителю, подлиннее. Какая разница, что там бормочут или декламируют с экрана, – главное, чтобы харизматичные персоны обволакивали зрителя своим обаянием и видимой непосредственностью, воспринимаемой как искренность, то есть выступали посредником, транслирующим некую ведомую ему/ей истину. Скорее им предписывалось даже не транслировать факты,

а вещать, включая артистический дар и в патетических моментах не чураясь истеричности. Таким образом, сила этого колдовского обаяния зиждется на психологически укорененной, но на самом деле недостоверной убежденности индивидуального сознания в том, что за каждым предъявленным извне видимым образом якобы стоит некое подлинное знание и нечего себя утруждать верификацией: за тебя это сделали другие. Свою идеологию Айлз откровенно сформулировал в афоризмах: «Люди не хотят знать; они хотят думать, что знают», «Людям нужна не информация, а чувство проинформированности». Вряд ли зная о том, он, по сути, явился идеальным примером тьютора по подмене реальности симулякрами, кажущимися похожими на реальные предметы, события или лица, процесс которой препарировал

«Самый громкий голос»

Жан Бодрийяр в лекции «Злой демон образов», назвавший саму эту похожесть дьявольской. Лоялист Айлз следует целям такого рода практики внушаемости, околдовывания масс в соответствии с желаниями власти, далекими от ориентации на истину или знание о ней. Власть, как писал Бодрийяр в книге «Соблазн», если и смешивается со знанием, то лишь как результат прогрессирующего истощения их принципа реальности, а фантомы того и другого, направленные на нас, спутавшись друг с другом, продолжают нас преследовать.

Свою политику Айлз последовательно проводит, становясь практически лидером Республиканской партии, которая благодаря его тактике резко рванула вверх. Он был серым кардиналом, в значительной мере определяющим исход президентских кампаний, и при этом, как флюгер, менял тактику медиаигры. Вот поначалу, в 2008 году, когда Барак Обама баллотировался в президенты США, он не скрывал ненависти к нему, требовал от своего синклита копать под него, делая

в освещении гонки упор на «исламское воспитание» кандидата, квазиуважительно настаивая на именовании его полным именем: Барак Хуссейн Обама II, что должно было подпитывать ужас американцев после страшного теракта 11 сентября 2001 года; рекомендовал сравнивать Обаму со Сталиным и Гитлером, не стесняясь называть коммунистом. Но когда стало ясно, что Обама выигрывает, Айлз требует, чтобы комментаторы и ведущие относились к будущему президенту действительно уважительно. В 2014-м Айлз делает ставку на Дональда Трампа, который абсолютно устраивает его как политтехнолога. Оба ориентируются на молчаливое большинство – консерваторов, верующих (особенно белых), военных, профсоюзных деятелей: «Он дурак, но народ любит его, а те, кто не любит, любят его ненавидеть. И все это смотрят». Айлз усмотрел в правом популисте Трампе идеальный объект воплощения и эффективного применения своей методической программы: «Он дает людям то, чего они хотят».

Он и себе ни в чем не отказывал. Рассел Кроу, от эпизода к эпизоду несущий на себе в кадре все больший груз силикона, латекса и полиэстеровых жилетов, рисует своего героя неким Фальстафом, любителем вкусно поесть, невзирая на рекомендации ЗОЖ, и охотником до женского пола. На вершине успеха Айлз и поскользнулся на слабости к изящным стройным блондинкам.

Блондинкой была и его третья жена Элизабет Тилсон, с которой он прожил двадцать лет. Сиенна Миллер, так же как Рассел Кроу, с течением сюжетного времени визуально преображается, не боясь неприятных меток времени на лице и фигуре. Бет, которая не стесняется при случае с явным чувством превосходства подчеркнуть, чья она вторая половинка, показана идеальной преданной женой публичного деятеля. Такой, которая могла вместо теплых слов о любви назвать мужа в своем сообщении о его смерти «истинным патриотом»; не столько Нэнси Рейган с ее обожающим взглядом, сколько вторая Хилари Клинтон. Так же как Роджер четко разделял свою работу и домашний быт, его мужские шалости не мешали благостной атмосфере супружеской жизни. «Я многогранный человек, – без ложной скромности сообщил он любовнице Лори Лун. – Семья лишь одна из моих граней». Вряд ли жена могла ничего не знать о его второй жизни (неужто не нашлось доброжелателей, которые захотели бы открыть ей глаза?), но считала за благо не ворошить угли этого костра.

На экране мы видим весь спектр блондинок, в разной степени зависимых от того, насколько они были согласны удовлетворить претензии немолодого и нездорового шефа, по-разному пострадавшие – или, напротив, выигрывавшие – от его претензий. Самое жалкое впечатление производит Лори Лун (Аннабель Уоллис), типичная экранная фигура телесети Fox и жертва домогательств начальника, которую он в гостиничном номере одной рукой снимает на видео, запуская другую ей по юбку и наслаждаясь эффектом пресловутого «мужского взгляда», бесстрастно запечатлеваемого камерой. Иное дело телекомментатор

Гретхен Карлсон (Наоми Уоттс) – типаж роковой женщины, чья внешняя хрупкость скрывает сильную натуру. Именно она публично в 2016 году обвинила Айлза в том, что после того, как она отказалась потворствовать его сексуальному натиску, ее передвинули ниже по служебной лестнице, а затем и вовсе не продлили истекший контракт. Гретхен заранее готовила базу для наступления – она записала двадцать часов «домогательств» и обзавелась адвокатшей – мен-хейтером.

Голос «Мисс Америка» 1989 года и выпускницы Стэнфордского университета, знающей себе цену, оказался громче, чем голос Айлза. К солистке Карлсон присоединился хор более двух десятков женщин, по установившейся позднее традиции припозднившихся с обвинениями на много лет. Поединок адвокатов обеих сторон закончился мировым соглашением. Гретхен получила публичные извинения в обмен на подписку о неразглашении и, видимо, финансовую компенсацию. Тем не менее масштаб скандала, охватывавшего все более заметную часть пресловутого большинства, на которое ориентировалась политика Fox, заставил Мердока, которого подзуживали и сыновья, по чисто служебным вопросам конфликтовавшие с Айлзом, расстаться с человеком, который создал медиаимперию, успешно продолжающую дело его жизни и теперь, после того, как год спустя после отставки он ушел и из жизни.

P.S. Теперь Карлсон слегка лукавит, говоря, что начала борьбу против харассмента до появления движения #MeToo, связанного с обвинениями против Харви Вайнштейна осенью 2017-го. Однако справедливости ради следует сказать, что сам слоган возник еще в 2006 году, когда Тарана Бёрк бросила фразу «Me Too» в социальной сети во время кампании «расширения возможностей через сочувствие» среди темнокожих женщин, подвергшихся сексуальному насилию, и с тех пор еще до 2017 года этот хештег использовался миллионы раз. ◆

Алиса Таежная

МЕРЗОСТЬ ПО-АМЕРИКАНСКИ

«Девочки» эпохи #MeToo

«Девочки»
Girls
Создатель Лина Данэм
Авторы сценария Лина Данэм, Джейсон Ким, Сара Хэйард, Макс Брокман, Яссир Лестер, Дженнифер Коннер, Дебора Шёнеман, Джадд Апатоу, Мюррей Миллер, Брюс Эрик Каплан, Пол Симс, Лесли Арфин, Тами Сэгер, Дэн Стерлинг, Стивен Рубинштейн
Режиссеры Лина Данэм, Джесси Перетц, Ричард Шепард, Джеми Бэббит, Джоди Ли Лайпс, Триша Брок, Дженнифер Коннер, Клаудия Вайль, Алекс Карповски, Ниша Ганатра
Операторы Тим Айвз, Джоди Ли Лайпс, Мэттью Санто, Эрнан Отаньо
Художники Мэттью Мунн, Лора Боллинджер, Джуди Бекер
Композитор Майкл Пенн
В ролях: Лина Данэм, Эллисон Уильямс, Джемайма Кёрк, Адам Драйвер, Зоша Мэмет, Мэттью Риз, Алекс Карповски, Энди Рэннеллс, Эбон Мосс-Бакрак, Питер Сколари, Бекки Энн Бейкер и другие
Apatow Productions
США
2012–2017 (6 сезонов)

American Bitch – третий эпизод шестого сезона «Девочек», одного из главных профеминистских сериалов 2010-х годов. И неофициальное, запасное название книги Филипа Рота «Она была такая хорошая», единственного его романа, где главная героиня – женщина. Как это второе название перевели бы на русский, непонятно, поэтому воспользуюсь свободой интерпретации и предложу: «Американская сучка» или «Американская стерва» – оба слова, в конце концов, обозначают зубастую девушку со своими интересами, не такую ванильную и угодливую, как степфордские жены. К Филипу Роту и его роли в этом эпизоде мы еще вернемся, а теперь – о сучках.

К шестому сезону «Девочки» – сериал, придуманный и курируемый до последней серии неумолкающим вундеркиндом Линой Данэм, – превратились из зарисовок о жизни двадцатилетних девушек в Бруклине в многослойную драму утраченных иллюзий. Четыре героини, изначально подруги и соратницы, все сильнее отдаляются одна от другой, с совсем не сестринским азартом делят бойфрендов и не находят в себе сил на поддержку друг друга, за которую так агитируют терапевтические стандарты «безусловного принятия» да и просто христианское правило поступать с другими так, как хочешь, чтобы поступали с тобой.

С первой серии «Девочек» сравнивали с «Сексом в большом городе» (1998–2004) и его эпохальной женской четверкой – сериалом, легитимизировавшим и женскую дружбу, и право женщин на промискуитет, и возможность, в конце концов, решать свою судьбу. Каждая из четырех тридцати с чем-то летних героинь через тернии и шесть сезонов получила свой романтический хэппи энд – воссоединение с давно любимым мужчиной, мужчиной с общим ребенком, мужчиной

с приемным ребенком и мужчиной сильно младше себя, который, слава богу, сам не оказался ребенком. Траектория утопичная: вероятность одновременно разобраться с личной жизнью в районе сорока в четырех случаях из четырех для жителей большого города близится к нулю. Но шоураннеры «Секса в большом городе» еще шли на поводу у публики, которая подросла на фильмах «Когда Гарри встретил Салли» (1989) и «Красотка» (1990): каждая манхэттенская героиня (сангвиник, холерик, флегматик и меланхолик) должна была получить кусок американского пирога мечты.

«Девочки» никогда не были сериалом, обещавшим зрителям хэппи энд – с первых серий в нем было много ссор и горечи. Самое честное слово, которым можно было бы охарактеризовать всех четырех девушек, – «раздолбанные». Именно так, а не «несобранные» или «неопределившиеся». Кажется, гнет родительских моделей, общественных ожиданий и собственных ошибок не даст им шанса на романтическую идиллию, да и вера в эту идиллию за пару десятилетий подвыветрилась. В лучшем случае девочки выбираются из отношений не насмерть пораненными и идут заниматься своими делами, в худшем – бродят между трех сосен, мучая себя, мужчин и подруг. Дружба в «Девочках» тоже не дотягивает до романтических идеалов: время от времени героини сближаются, потом непредсказуемо превращаются в «и не друг, и не враг, а так». Осознание полного одиночества в мире, где с родителями, внутри любых партнерских отношений, в любом круге общения ты остаешься сражаться со своими чертями и никто тебе не подсказчик, – новаторство и цинизм Данэм, за которые на нее злились. Она размазала большие надежды молодого поколения на мироздание, которое почешет у них за ушком. Не почешет, не приласкает, скорее всего пройдет мимо. Возраст маминой колыбельки и синячков, на которые нежно подуют, когда ударишься, заканчивается очень рано. Чем быстрее это поймешь, тем меньше будешь страдать.

«Девочки» – сериал о разочаровании после очарованности дружбой, об охлаждении и поиске собственного обезболивающего. Одна пытается стать музыкантом и упасть в творческий союз. Другая находит жениха, «когда приходит время». Третья соглашается на предначертанную роль человека, у которого в жизни все будет наперекосяк, но она ни о чем не пожалеет. Четвертая – Ханна Хорват, которую играет сама Лина Данэм (и с которой ее будут ошибочно отождествлять зрители – как Лермонтова с Печориным, Пушкина – с Онегиным, а Пруста – с неназванным персонажем его романа), – самая неприятная, неудобная и бескомпромиссная девочка из четырех. Она проживает базовый американский сценарий, в свое время развернутый Вуди Алленом на протяжении всей его фильмографии: от автора интермедий к большому писателю. От журналистских статей и компактных рассказов к тому, что можно назвать Романом с большой буквы. Получится это у Ханны или нет, мы так и не узнаем, но проследим

часть ее пути в этом направлении. «Американская сучка» – поворотный эпизод этой непростой дороги творчества и сомнения.

К шестому сезону Ханна, уроженка Мичигана, оставшаяся после учебы в Нью-Йорке, как положено всем более или менее амбициозным выпускникам Восточного побережья, пробивает себе дорогу от ноунейма к популярному интернет-блогеру, которая обрела свой голос и свою аудиторию. Этим она похожа на колумнистку Кэрри Бредшоу из «Секса в большом городе» с поправкой на разницу поколений. Хребет Ханны, как и многих девушек ее возраста, укреплен впитанным с младенчества феминизмом. Сама Данэм, дочка известных современных художников со всеми сопутствующими этому привилегиями, – буквально результат второй волны феминизма, осознанного материнства и политически артикулированной женственности. «Наше тело – наше дело», «активное согласие», «мир вопреки порядкам белого цисгендерного мужчины» – корпус ее воспитания, который она не ставит под сомнение.

Ее экранное воплощение Ханна Хорват – феминистка скорее интуитивная, пришедшая к идеологии через столкновение с теми, кто игнорирует ее интересы и границы. Причем мужчинами эта армия опрессоров не ограничивается. Любые облаченные властью люди – так называемые гейткиперы, «стражи у ворот» – намекают молодым: не стоит разевать рот, надо больше слушать взрослых и пройти боевое крещение реальностью, которая чихать хотела на наши чувства. Хочешь жить – умей сиять, несмотря на всех, кто будет тебя загораживать. Интернет, где Ханна Хорват получает свое признание, – идеальная площадка XXI века, где звучат голоса тех, кто не имеет редакторского кресла в старейших газетах и журналах. Но дорога в большую жизнь автора для Ханны только начинается, и одним из этапных событий на этом пути будет ее визит к любимому писателю-современнику Чаку Палмеру (Мэттью Ривз), в его благородный дом в престижном районе Нью-Йорка.

Чак Палмер – лауреат всевозможных премий, автор бестселлеров, сфотографировавшийся с десятками выдающихся современников. Как точно подмечает Ханна, «фото с Тони Моррисон просто тычет ей в лицо». Наверное, так выглядит дом мечты американского писателя. Ханна любит романы Палмера и давно хотела с ним познакомиться, но повод конкретно этой встречи безрадостный. Несколько студенток Палмера обвинили его в блогах в том, что он воспользовался своим авторитетом и положением, чтобы заниматься сексом: в их признаниях, в частности, фигурирует формулировка «минет по принуждению». «Как вы вообще себе представляете минет по принуждению?» – спрашивает Палмер.

Ханна Хорват написала после чтения этих признаний: «Если еще один мой любимый писатель-мужчина окажется ползучим мудаком, я проведу зачистку, организую остров Лесбос – и гори оно все синим пламенем». «Очень остроумно, – замечает Палмер. – Вот только вам

«Девочки»

Иллюстрации к статье предоставлены Amediateka

стоит оттачивать остроумие на действительно важных темах». Он садится напротив нее на диване и просит выслушать «его сторону истории». Почему Ханна? Потому что она умная и проницательная, и специально для нее и никого другого Палмер готов на объяснительную речь. Писатель рассказывает, как во время этого скандала похудел на семь килограммов, стал пить таблетки для стабилизации психики, которые все равно не работают. Пока он рассказывает, Ханна сильно потеет: эта беседа в гостях дается ей с бóльшим напряжением, чем человеку, который пьет кофе у себя дома. «Сексуальность – это серая зона», – начинает свою исповедь Палмер, и почти всю серию мы следим за тем, как эта мысль развивается на экране не только через слова, но и через действия.

Диалог, из которого целиком состоит «Американская сучка», – результат публичной полемики в Америке эпохи движений #MeToo и #Time's Up («Меня это тоже коснулось» и «Время вышло»). Большой разговор про домогательства внутри культурной индустрии (и не только) начался с публичного кейса Харви Вайнштейна и продолжился увольнением нескольких глав медийных компаний с руководящих постов. Историями домогательств на работе со стороны вышестоящих поделились тысячи женщин (и куда в меньшей степени мужчин) – и совсем не всегда это были светила мысли с тиражами бестселлеров. Чаще всего просто «стражи на воротах», начальники, отвечавшие за то, как сложится карьера их подчиненных: дадут ли им повышение или новые возможности проявить себя, возьмут ли на работу, окажут ли какое-то одолжение. Бенифициарами этих домогательств, как может показаться со стороны, были обе стороны, но на деле иерархичная система укреплялась все больше: потерпевшие женщины были связаны по рукам и ногам финансово и репутационно, если бы хотели сменить

«Девочки»

место работы (об этом, например, подробно рассказывается в драме «Скандал», 2019) или публично выступить против начальства.

Конфликт вокруг писателя Чака Палмера имеет другое зерно: он не ставил оценки посетительницам своих лекций, не мог прямо повлиять на их карьеру, не требовал секса в ответ на рекомендации со своей стороны. Именно это делает его субъектом «серой зоны»: «Они сами на меня наседают», – жалуется он Ханне и затягивает узнаваемую арию о салемских ведьмах и охоту на невинного человека. То, что занимает в этой дискуссии Ханну и саму Лину Данэм, касается не обмена между успешным мужчиной и молодой безвестной девушкой. Ее волнует принципиально другая проблема, пронизывающая наше общество, независимо от пола. Это неравенство сил и статусов. Есть люди с социальным капиталом и экономическим влиянием, публичной репутацией и историями успеха, которых воспринимают как ролевые модели, хотят их внимания и покровительства. Есть простые люди с амбициями быть услышанными, потому что медийного внимания и всенародной любви не хватит на всех. Ханна вспоминает о том, как школьный учитель, хваливший ее за хорошо сделанные домашние задания, мял ей плечи и шею, а она воспринимала это как знак отличия, выделенности себя из серой толпы. Мы готовы потерпеть многое, чтобы стать видимыми, если реальность вокруг нас намекает, что мы пыль. Быть особенной – соблазнительно, а сделав минет известному писателю, попадаешь в зону чего-то значительнее тебя самой – вспомните феномен группис. Ты можешь не осознавать этого, но очарованность чужим статусом может быть причиной согласия на секс и любые другие бонусы вышестоящим.

Разговор Ханны и Чака принимает другой оборот, когда он начинает делать ей комплименты, искренне интересоваться ее происхождением

и взглядами. Их беседа сглаживается у книжного шкафа, где Ханна достает с полки свой любимый роман Филипа Рота «Она была такая хорошая» (первое название книги, как мы помним, – «Американская сучка») с дарственной надписью самого Рота. Для Ханны эта книга символична, а автограф писателя дает чувство приобщенности к большой американской культуре – Чак дарит книгу ей на память. Ханне неловко, что Филип Рот не очень вяжется с ее феминистскими идеалами. На это Чак отвечает: «Ты не можешь позволять политике диктовать тебе, кого читать и кого трахать». Это звучит хлестко, как афоризм, который можно унести сувениром со встречи с выдающимся человеком. Ханна очаровывается и получает иллюзию, будто повлияла на Палмера, переубедила или, может быть, даже изменила его своей трогательной историей об учителе в школе, который воспользовался ее неведением и уязвимостью. Палмер предлагает Ханне просто полежать на кровати рядом в одежде в знак примирения, а через считаные секунды расстегивает ширинку и кладет на нее член. Прямо вот так? Да, прямо вот так. Нелепую сцену прерывает внезапное возвращение дочки Чака (пара в разводе, Палмер нервно говорит о своей бывшей жене: very tortured woman – очень замученная женщина), которая играет обоим на флейте в гостиной и ни о чем не догадывается.

«Девочки» переполнены сценами о злоупотреблении сильной позицией, причем это регулярно делают и взрослые мужчины, и женщины, и сами главные героини, когда не осознают, что находятся по сравнению с подругами в более выигрышном положении. Но разговор с писателем стоит в череде этих событий особняком. Неприятно, когда тебя огорчает редактор на собеседовании или подруга в истерике. Но когда талантливый человек с репутацией публичного интеллектуала позволяет себе выходки в духе школьного учителя, это ломает представления о добре и зле. Звук разбитого стекла – то, что слышит Ханна, выходя из квартиры Палмера, пока туда устремляются сотни анонимных женщин, ждущих доверительного разговора с обитателем Олимпа. Велик соблазн свести анализ этого эпизода к иллюстрации проблематики #МеТоо, но я хочу этого избежать. Лина Данэм рассказывает не только о том, как паук незаметно вьет свою паутину, а неопытные люди становятся объектами манипуляций. «Американская сучка», как и «Девочки» в целом, – о той надежде, с которой каждое новое поколение смотрит на этот мир. От него молодые люди ждут откровения и даже чуда – и неприятно удивляются, когда он в ответ расстегивает ширинку и нагло кладет на них болт. ◆

Нина Спутницкая

8 ЖЕНЩИН, ИЛИ ОДНАЖДЫ В МОНТЕРЕЕ

«Большая маленькая ложь»
Big Little Lies
По роману Лианы Мориарти
Создатель Дэвид Э. Келли
Авторы сценария Дэвид Э. Келли, Мэттью Тинкер
Режиссеры Жан-Марк Валле, Андреа Арнолд
Операторы Ив Беланже, Джим Фрона
Художник Джон Пэйно
В ролях: Шейлин Вудли, Риз Уизерспун, Николь Кидман, Александер Скарсгорд, Адам Скотт, Зои Кравиц, Лора Дерн, Джеймс Таппер, Джеффри Нордлинг, Иэн Армитедж, Мерил Стрип, Мэррин Данги, Робин Вайгерт, Бэки Энн Бейкер и другие
Blossom Films, Crazyrose, David E. Kelley Productions, Hello Sunshine, Home Box Office (HBO), Pacific Standard
США
2017–2019 (2 сезона)

Если кто-то и поторопился поставить «Большую маленькую ложь» в ряд с «Отчаянными домохозяйками», рассматривая успех семисерийной криминальной мелодрамы в тех же параметрах, что многосезонник, второй сезон убедил в ошибочности такого сравнения. Проект по сценарию Дэвида Э. Келли – создателя «Элли Макбил» (Ally McBeal; 1997–2002) и «Бостонской школы» (Boston Public; 2000–2004) – это все-таки бомба, а не долгоиграющий продукт. Движок популярности «Лжи» определил изначально дорогостоящий механизм, который могли запустить на HBO: Николь Кидман и Риз Уизерспун – голливудские дивы, благополучно освоившие мастерство продюсирования, купив права на экранизацию мелодраматического бестселлера, пригласили в режиссеры оскароносного Жан-Марка Валле и сами вошли в блестящую актерскую команду. Вполне заслуженно «Ложь» стала победителем в номинации «Лучший мини-сериал» и ключевых актерских номинациях на «Эмми» и «Золотом глобусе» в 2017 году.

Примечательно, что в интересе авторов к проблемам субкультуры mère poule не оказалось ни грамма злобного снобизма, которым окрашены номинации мамочек в России, включая русскоязычный инстаграм (например, пресловутое #яжмать). Посему их работа пришлась по душе очень широкой аудитории, включая ту ее часть, которая к родительским практикам и ритуалам относится саркастически. Острый сюжет нарезан тонкими флэшбэками, которые подаются с сопровождением щепотки слухов – хора свидетелей преступления, лежащего в основе истории о женской дружбе. «Ложь» подтвердила, что при должном старании из мелодраматичного полуфабриката может получиться питательное смузи, хитовые мелодии и сюрреалистичные элементы

которого не дадут застрять в горле даже типовым конфликтам и семейным тайнам. Причины популярности сериала можно обнаружить и в русле востребованности бестселлеров Памелы Друкерман («Французские дети не плюются едой»), Эми Чуа («Боевой гимн матери-тигрицы»), Кристины Гросс-Лоо («Родители без границ») и других.

Однако формула успеха проекта видится в том, что в сериале не препарируются мелодраматические штампы или актерские амплуа – напротив, здесь все честно, – а обыгрывается застарелая жанровая модель школьного фильма. Несмотря на то что второй сезон не ответил ожиданиям критического сообщества, художественная целостность сериала остается предметом анализа. Дискуссии о «Лжи» не прекращаются и в мае 2020-го. Словом, «Большая маленькая ложь» благода-

«Большая маленькая ложь»

ря большим маленьким недочетам останется замечательным образцом для анализа возможностей и уязвимых мест мелодрамы в многосерийном исполнении.

Иллюстрации к статье предоставлены Amediateka

Такие девочки

HBO доказал, что захватывающим может быть наблюдение за тем, как пять героинь накапливают свой «материнский капитал» и как им распоряжаются, и не обязательно при этом быть родителем, ибо несладкое это дело. Ну а для тех, кто имеет чадо, сериал стал отдушиной: мир высококонкурентных матерей раскинулся на побережье Калифорнии – для России нефункционально, но эффектно, тем более камертоном истории стало пронзительное «Холодное маленькое сердце» Майкла Кивануки. По счастью, авторы не погружаются в бытописание и изучение габитуса и, чтобы разжечь интерес, вовремя подкидывают афоризмов в речь главных персонажей или сюрреалистичную вставку-сон

(к примеру, блестящий ночной кошмар одной мамочки, когда соперница скидывает ее с живописной скалы мягкими игрушками), обрамляя каждую серию изысканными музыкальными композициями.

Итак, первый сезон – добротная экранизация одноименной книги-бестселлера австралийской писательницы Лианы Мориарти почти дословно повторяет сюжет источника. Правда, в романе мамочки 2010-х увидены пожилой женщиной – миссис Пондер, чьи дочери тоже недавно были в рядах отчаянных перфекционисток. Она отдает себе отчет, что язык и практики материнской субкультуры меняются стремительно, поэтому наблюдает за новоиспеченными матерями первачков с живым любопытством. В книге это наблюдение пропитано домашним уютом, ароматом свежезаваренного чая и пирожных с заварным

«Большая маленькая ложь»

кремом. В сериал аппетитные детали не переехали, и гостиную старушки заменил полицейский участок. (Противостояние поколений станет несущей конструкцией во втором сезоне, но вместо уютной гостиной дома у школы будет стерильная обстановка суда, а вместо добродушной миссис Пондер – чопорная Мерил Стрип).

Сатирический элемент, заявленный в книге, в фильме благодаря талантливой режиссуре разрастается со страшной силой. Материнство здесь не является добродетелью, а школа – пространство стилей жизни, итог инкорпорирования структуры социального пространства. Валле с удовольствием подбирает локации, из которых произрастают суетливая кокетка Мадлен (Риз Уизерспун), аристократично подтянутая Селеста (Николь Кидман), робкая новенькая, мать одиночка Джейн (Шейлин Вудли), задумчивая йог Бонни (Зои Кравиц), молодая жена бывшего мужа Мадлен и главная стерва бизнесвумен Рената

(Лора Дерн). Сюжет раскручивается с финала: на школьном балу произошло убийство, в котором замешаны перечисленные выше дамочки, несколько месяцев назад имевшие счастье познакомиться друг с другом поближе, поскольку их дети пошли в первый класс. Далее зрителя постепенно знакомят с семьей каждой героини, и здесь репертуар неширокий, но стабильный: адюльтер, абьюз, конфликты с детьми, учителями и родителями. В первый же учебный день маленького Зигги (Иэн Армитедж), сына Джейн, обвинили в преследовании девочки, дочери Ренаты, но мальчик отрицает свою вину. Ситуация осложняется тем, что Зигги – плод насилия, его отца Джейн видела однажды и с тех пор мучается ночными кошмарами и желанием отмщения. На защиту новенькой встает Мадлен, она понимает все тяготы выращивания ребенка в одиночку, поскольку ее первый муж не принимал серьезного участия в воспитании дочери, после того как оставил семью. Кроме того, агрессию Ренаты Мадлен воспринимает как возможность реализовать свой творческий потенциал. В ход пойдет все: срыв детской вечеринки, оскорбления и даже рукоприкладство. Злобная, дерзкая, энергичная Мадлен получилась объемнее ее книжного прототипа, очевидно, благодаря работе Уизерспун с Валле на «Дикой» (Wild; 2014). В «Большой маленькой лжи» актриса не побоялась вернуться к амплуа героини чикфлик, ибо прихватила вместе с розовой помадой и серьгами-пусетами несколько грязных тайн, вредные привычки и комплекс вины. Непростые отношения с бывшим супругом гарнируются предсказуемостью брака с Эдом – мужем нынешним (Адам Скотт), который, между прочим, бросает недвусмысленные взгляды на падчерицу. После «Дикой» по-особенному читается и тандем Уизерспун – Дерн, ибо последняя успела сыграть мать первой. В роли Ренаты Дерн развернулась на славу, жаль, что во втором сезоне ей приходится заштопывать свой брак, зато в первом она – живая, полнокровная, свирепая, энергична и непредсказуема и в гневе, и в сочувствии. А сострадания заслуживает не только молодая Джейн, но весьма опытная Селеста – сдержанная, немногословная, образцово-показательная жена и мать двух мальчишек-близнецов, регулярно подвергается избиениям любимого мужа Перри (Александер Скарсгорд).

Отдельно следует отметить великолепный каст детей. А их взаимодействие с родителями – это наглядный материал по изучению типовых семейных моделей: у синего чулка Джейн коммуникабельный и открытый Зигги; у Ренаты – слегка аутичная, склонная к мазохизму дочь; Абигейл и Хлоя, дочери Мадлен, под стать матери – упрямые и острые на язык, ну а близнецы Селесты наследуют от отца склонность к насилию и грубости. Не случайно в титрах автор монтирует дефиле женских персонажей с дефиле их детей. Со времен школы в жизни мамочек мало что изменилось: прежними остались конфликты, ролевые клише. Стабильна организация каждой серии: дорога в школу, прибытие в школу, просто ныне классы и столовую сменили

консультации у психоаналитика, зал йоги, встречи с бизнес-партнерами и ланч в кафе. Каждая серия снабжена дидактическим резюме. Словом, женские персонажи по-прежнему «девочки такие девочки». Каким же образом можно спастись от драматургической ловушки, от заурядности типажей? Габитус, сформированный в школе, определяет устойчивую систему отношений и типовых конфликтов чикфлик-сериала, поэтому история от сентября до бала в конце учебного периода могла проигрываться еще несколько сезонов, пока детишки не закончат школу. Но авторы предложили игру в стилизацию. К середине повествования сюжеты инициации женщины и травли ребенка передают эстафету триллеру с эротической компонентой. При этом создатели, не скромничая, активно используют старый добрый и надежный прием контрапункта: сцены хлопот домохозяйки монтируются со сценами избиения, романтическая мелодия – с тревожным криком чаек, сцена игры с детишками – со сценой убийства.

Финальная серия первого сезона предлагает вместо флэшбэков само событие – возвращение к исходной точке повествования: в разгаре благотворительный костюмированный бал, где мужчины изображают Элвиса Пресли, а женщины героинь Одри Хепбёрн, по очереди поются песни, нагнетая ощущение приближающейся катастрофы. Накопленные за шесть серий *лжи* припрятаны под рюши, шляпки, припудрены бронзерами и зачесаны в пучки, и у каждой мамочки свои концепции сокрытия и ретуши. Начес, маска для сна и неглиже Мадлен, изображающей разбуженную внезапным звонком Холли Голайтли, призваны демонстрировать смелость хозяйки. Жертвенные Джейн и Селеста позаимствовали у той же героини Одри Хепбёрн платье-футляр. Рената блистает в реплике аутфита для скачек, придуманной Сесилом Битоном для «Пигмалиона», а сверкающее платье принцессы Анны из «Римских каникул» выбрала миниатюрная Бонни, которая и ставит жирную точку в хитросплетении судеб: с размахом, чтобы уж точно заметили ее присутствие, сталкивает разъяренного Перри с лестницы.

В разбросанных по всему повествованию сценах допроса соседей и знакомых, которые до этого создавали сатирический слой, главным выразительным элементом была речь. Но вот, наконец, мы видим в полицейском «аквариуме» крупные планы главных героинь, и эти портреты резко отличаются от тех благостных кадров, когда они устремляли на бескрайний океан мечтательные взоры из окон своих комфортных, разместившихся на первой береговой линии, домов. Так полиция оказалась для Мадлен, Селесты, Джейн, Бонни и Ренаты лазом в потусторонний мир – глухой, замкнутый и, кстати, контролируемый дамой – детективом Квинлан (Мэррин Данги). Финальную сцену на пляже Валле делает апофеозом гиноцентризма: восемь женщин (пять мам и три девочки), три мальчика и мужской труп за кадром. Изобретательное уравнение решено. Но второй сезон, в постановке Андреи Арнолд, сведет все старания на нет.

Холодное сердце

Недостаточно убрать неправильного мужчину из жизни, ибо на его место приходит женщина. Поворот с убийством Перри – многообещающий, располагал к интересным метаморфозам и рефлексии проблем женской самости даже в условиях повышенного внимания к проблемам харассмента и обостренного восприятия любых проблем с женской идентичностью. Могло получиться отличное кино, если бы история дружбы не переросла в судебную драму. В итоге главным украшением второго сезона стало явление Мерил Стрип («Большая маленькая ложь» – ее первый опыт работы в сериальном формате) и возвращение Скарсгорда для игры во флэшбэках и роликах на айфоне, над которыми будет лить слезы героиня Кидман. Классы и кабинет директора сменили зал суда

«Большая маленькая ложь»

и комната следователя. Но без школы – организующей структуры – «Ложь» потеряла ироническое измерение, превратилась в тоскливое нравоучительное кино, своего рода семисерийный пролог к наказанию, для которого вовсе не требуются бойкий монтаж или острые диалоги.

В основе второго сезона лежит роднящий его с предыдущей частью мотив защиты сына. В Монтерей является мать Перри сухая Мэри Луиз Райт (Мерил Стрип), чтобы подключиться к воспитанию внуков, сохранению репутации умершего и расследованию деталей его убийства. Итог истории неутешителен для феминисток: во всем виноваты женщины – матери, и повиниться придется каждой. При этом претензии авторов адресованы в первую очередь представительницам старшего поколения. Именно они сделали из Перри абьюзера, а из Бонни убийцу. Но как ни старается Стрип соединить сердобольную бабушку с хладнокровной свекровью, а Кравиц – разыграть детскую травму, симпатии их героини не вызывают.

Кофейню – центральную локацию первого сезона – героини забудут (странно, учитывая, что в финале первого сезона Джейн была на свидании с ее владельцем, Томом). Вместо ланчей с бокалом красного возникают ночные вылазки Селесты в бары для поиска секс-партнеров, а проницательного психотерапевта Аманду Райсман (Робин Вайгерт) сменит чуткая судья Мэрилин Сиприани (Бэки Энн Бейкер). В первом сезоне все было значимо в детском мире: от пропажи бегемотика Гарри до продажи девственности Абигейл – старшей дочери Мадлен. Теперь мальчики пытаются подружиться на почве родства, а девочки наблюдают реставрацию брака родителей. Мадлен предстоит вымаливать прощение у мужа за давнюю интрижку на стороне и обижаться на не очень-то едкие комментарии Мэри Луиз. Эд проводит большую часть второго сезона, наслаждаясь ролью жертвы и поглядывая на приятельницу, недавно подкачавшую грудь. Он не бросает Мади, но толкает ее на публичный срыв, а потом на повторную клятву новобрачных. Их свадьба на берегу океана – одна из самых пошлых сцен сезона. Но именно Мадлен адресовано резюме истории: «Да все нормально, ведь дружба – это и есть ложь». Хотя бы за этот афоризм авторам второго сезона стоит сказать спасибо. А еще за попытку продолжить линию Амабеллы – дочери Ренаты. Проблема вины обретает телесность: Бонни, Перри и даже Мадлен – жертвы властных матерей. Значит, пора отказаться от власти. В финале «монтерейская пятерка» дефилирует к полицейскому участку. Пришла пора признаться в дружбе. ◆

Анна Филиппова

ONE NATION. UNDERWOOD

Все в мире упирается в секс. Кроме самого секса. Секс – это про власть.
Фрэнк Андервуд (ошибочно приписывается Оскару Уайльду)

«Карточный домик» – среди тех нескольких шоу, что сделали Netflix стриминговой платформой и приучили людей смотреть сериалы бинджем – в один присест. Уже с открывающих титров под угрожающе-пафосную музыку Джеффа Била нас как будто предупреждают: любые сценарные огрехи с лихвой компенсируются тем, что это шоу очень – по-президентски – стильное.

Андервуды – первая чета Америки. У обоих руки по локоть в крови. Оба – в большей степени, конечно, Клер (Робин Райт) – обладают хищной, совращающей сексуальностью. Клер – эдакая демоница-соблазнительница Лилит; Фрэнк (Кевин Спейси) – жадный до побед Арес. Между ними не любовь, но какая-то спартанская φιλία, какая бывает между двумя соратниками. Они изменяют друг другу направо и налево, делая вид, что никому не больно. Они хладнокровно расправляются со своими любовниками, не обращая агрессию в сторону друг друга. Это не просто любовь – пакт. Большая политика.

«Карточный домик» – фетишистское кино. Главный фетиш тут, разумеется, власть – абсолютная, антигуманная, первобытно-жестокая. В размытой системе ценностей сериала (шоураннер Бо Уиллимон говорит, что делает это намеренно: мол, сами решайте, злодеи Андервуды или герои, мы не знаем) единственной ценностью, если не сказать «скрепой», является тотальный цинизм. Все в этом мире – транзакция, включая секс. Все подчинено ненасытному Wille zur Macht, про который писал

Иллюстрации к статье предоставлены Amediateka

«Карточный домик»
House of Cards
Создатель Бо Уиллимон
Авторы сценария Эндрю Дэвис, Майкл Доббс, Бо Уиллимон, Лора Изон, Билл Кеннеди, Тянь Цзюнь Гу, Сэм Форман, Мелисса Джеймс Гибсон, Кейт Барноу, Кеннет Лин, Фрэнк Пульезе, Джон Манкевич, Шэрон Хоффман, Рик Кливленд, Кит Хафф, Сара Трим, Джером Хэйрстон, Джейсон Хорвич, Шарлотта Стаудт, Джина Джонфриддо, Билл Кейн, Дэвид Мэнсон
Режиссеры Джеймс Фоули, Робин Райт, Джон Дэвид Коулз, Алик Сахаров, Карл Фрэнклин, Агнешка Холланд, Такер Гейтс, Том Шенкленд, Аллен Култер, Дэвид Финчер, Чарлз Макдугалл, Джоэл Шумахер, Джон Дал, Якоб Вербрюгген, Роксанн Доусон, Дэниел Минехен, Майкл Моррис, Джоди Фостер, Алекс Грейвз, Кари Скогленд, Эрнест Ар Дикерсон, Луиза Фридберг, Эми Кэнен Манн, Стейси Пассон, Томас Шламми
Операторы Дэвид М. Данлэп, Игорь Мартинович, Айгиль Брюлл, Пит Кончал, Мартин Алгрен, Тим Норман, Пол Эллиот, Тим Айвз
Художники Стив Арнольд, Джули Уокер, Доналд Грэм Бёрт
Композитор Джефф Бил
В ролях: Робин Райт, Майкл Келли, Кевин Спейси, Джастин Дошер, Дерек Сесил, Джейн Аткинсон, Нэйтан Дарроу, Махершала Али, Борис Макгайвер, Пол Спаркс и другие
Media Rights Capital, NetFlix, Panic Pictures, Trigger Street Productions
США
2013–2018 (6 сезонов)

Ницше. Все это знают. Все в этом участвуют. Всегда так было. Всегда будет.

Вышеупомянутый Бо Уиллимон в прошлом увлеченный (со)участник политических игр. В молодости он был тем самым Дагом Стампером (Майкл Келли) – псом, крепко преданным своему хозяину и подсевшим на адреналин избирательных гонок. После окончания политической карьеры (хотя полноценной ее не назовешь) Уиллимон прилежно изучал фильмы и сериалы, посвященные сильным мира сего, в том числе оригинальный британский «Карточный домик» (House of Cards; 1990). Именно Уиллимон написал сценарий к «Мартовским идам» (The Ides of March; 2011), эдакому учебнику по макиавеллизму для чайников.

«Карточный домик» действительно начался как едкая сатира – в первую очередь на Клинтонов и другие американские политические династии, превращающие США в страну one-percenters и обслуживающего их плебса. Возможно, именно поэтому Хиллари Клинтон отшучивалась, что, мол, и сама смотрит сериал, чтобы «почерпнуть оттуда идеи». Клинтоны, как и Андервуды, – воплощение беспримесной любви к власти, уничтожению, кровавым трофеям – в этом плане «Карточный домик» еще и power porn. Возможно, дьявол Андервуд что-то сообщает нашему дьяволу внутри, раз они так хорошо ладят. «Карточный домик» должен был стать для Америки спасительной терапией: остановить скатывание страны в автократию, отвадить от манипуляторов и популистов. Но тщетно. Америка полюбила и выбрала Трампа, повздорила сама с собой, а теперь ждет спасительного «обнуления» (однако, учитывая, что Трампа, скорее всего, выберут на второй срок, ждать придется еще долго).

Ироничным образом «Карточный домик» повторял все те же ошибки, что и американский политический истеблишмент в последние годы. Например, в очередной раз отличился поверхностным и колониальным взглядом на Ближний Восток (борьба с загадочным Исламским Халифатом выглядела как вымученная и безуспешная попытка угнаться за реальной повесткой). Фетишистская страсть к России и ее несменяемому и тефлоновому президенту (даже сальные шутки в адрес Клер сходят ему с рук, ну чем не властелин мира!) привела к старой доброй клюкве; даже во время просмотра метаэпизода с Pussy Riot, который, казалось бы, сложно было испортить – Толоконникова и Алехина сами себе режиссеры, – становится как-то неловко. Все-таки российская политика при всей ее одиозности гораздо тоньше и остроумнее, особенно что касается ближневосточных дел.

В «Карточном домике» стиль доминирует над здравым смыслом: цветокоррекция в зеленоватых тонах – до боли в глазах, как будто действительно находишься не в Белом доме, а в средневековом дворце с масляными лампами и темными гобеленами на стенах. Это клаустрофобичный, обскурантский мирок, где ничто не отвлекает от главного: жажды крови.

«Карточный домик»

«Карточный домик» – это пространство трансгрессий: в любой момент стоит ожидать разворота на 180 градусов, принципиальной рокировки, ножа в спину. Клер то играет в преданную жену, то шантажирует мужа (согласитесь, никто не был удивлен, когда она в конце шестого сезона объявила, глядя прямо в кадр, что «настала ее очередь»). Фрэнк (а может, и Клер тоже) бисексуален – немного старомодный намек на двуличность, хотя тоже не без сарказма. Кстати, в их с Клер союзе кроется огромный bisexual appeal, но на этот раз уже они становятся объектом зрительского gaze – и вот это уже рокировка посерьезнее: два самых властных человека на земле, оказывается, были всего лишь аватарами для скучающего зрителя, который так же жаден до власти, войны и секса.

Сериал развалился, не выдержав натиска современности. Осенью 2017 года Кевин Спейси получил обвинения в сексуальных домогательствах, шестой сезон, уже наполовину снятый, стали наспех переписывать, превратив в квазифеминистскую агитку. Благодаря блестящей актерской игре Робин Райт он не провалился, и в истории «Карточного домика», конечно, шесть, а не пять томов. Сериал о наркотической природе власти закончился грустной притчей о том, как ею нельзя злоупотреблять. Король уволен. Да здравствует король! ◆

Виктор Сонькин, Александра Борисенко

НЕВИДИМЫЙ ПРОТИВНИК

Сериал «Хорошая борьба» был запущен каналом CBS All Access в начале 2017 года как сиквел и спин-офф (простите за обилие заимствований, без которых разговор о современной телевизионной продукции практически невозможен; подождите немного, вскоре станет еще хуже) сериала «Хорошая жена» (The Good Wife; 2009). В «Хорошей жене» речь шла об Алисии Флоррик (Джулианна Маргулис), жене чикагского прокурора, который попал в тюрьму на фоне сексуального скандала и обвинений в коррупции; Алисия, юрист по образованию, не работавшая по профессии из-за семейной жизни, вынуждена тряхнуть стариной и попытаться вызволить из заточения мужа (Крис Нот), который изменять-то ей изменял, а вот в коррупции невиновен (и Алисия, которая видеть его не может, тем не менее упорно работает над тем, чтобы муж оказался на свободе). В общем, все это продолжалось семь сезонов, дети росли, романтические интересы Алисии, дамы довольно строгих взглядов, развивались и менялись, кавалеров иногда даже убивали – в частности, в конце пятого сезона погиб Уилл Гарднер (Джош Чарлз), до этого момента ее начальник, коллега, главный и ускользающий предмет ее воздыханий, – юридические коллизии становились все острее, сюжеты все сложнее, постепенно уходя от «серийной» к «процедурной» модели, когда сюжет не заключен в рамках одной серии, а развивается постепенно на протяжении нескольких, а то и целого сезона. Сериал не то чтобы закончился, скорее оборвался в тот момент, когда у Алисии появились собственные политические амбиции.

Сериал завершился, но созданный в нем мир остался. К концу «Хорошей жены» зрители изучили все процедурные тонкости, стали узнавать в лицо судей (одна

Иллюстрации к статье предоставлены Amediateka

«Хорошая борьба»
The Good Fight
Создатели Мишель Кинг, Роберт Кинг, Фил Олден Робинсон
Авторы сценария Мишель Кинг, Роберт Кинг, Фил Олден Робинсон, Теган Шохет, Орин Сквайр, Маркус Далзайн, Джоуи Хартстоун, Кит Джозеф Адкинс, Уильям Эм Финкельштейн, Эрик Холмс, Джонатан Толинс, Жаклин Рейнголд, Давита Скарлетт, Райан Педерсен, Джои Скавуццо, Лора Маркс
Режиссеры Брук Кеннеди, Джим Маккей, Роберт Кинг, Рон Андервуд, Майкл Цинберг, Кевин Родни Салливан, Джеймс Уитмор-мл., Фред Туа, Тесс Мэлоун, Нелсон Маккормик, Аллан Аркуш, Марта Каннингем, Ким Со Ён, Алекс Закржевский, Кларк Джонсон, Феликс Энрикес Алькала
Операторы Тим Гиннесс, Фред Мёрфи, Петр Хиномац, Рональд Виктор Гарсия
Художники Стивен Хендиксон, Хильда Старк
Композитор Дэвид Бакли
В ролях: Кристин Баранski, Каш Джамбо, Делрой Линдо, Сара Стил, Ньямби Ньямби, Роуз Лесли, Майкл Ботмен, Одра Макдоналд, Джастин Барта, Гэри Коул, Зак Гренье, Керри Пренстон, Майкл Шин и другие
Scott Free Productions
США
2017–… (4 сезона)

любит, чтобы юрист после каждой фразы добавлял «по моему личному мнению», другой играет в демократию и говорит с адвокатами по-свойски, а третий, наоборот, суровый консерватор), научились предсказывать ходы противника: один, Луис Кэннинг (Майкл Джей Фокс), спекулирует своей тяжелой болезнью; другая, Нэнси Крозьер (Мэми Гаммер), изображает простую девушку из американской глубинки. Расстаться с обжитым миром оказалось совершенно невозможно. Видимо, поэтому появилась «Хорошая борьба».

В центре сериала уже другая героиня, Диана Локхарт (Кристин Баранski), которая была начальницей Алисии в «Хорошей жене». В начале первого сезона она планирует уйти на покой, но грандиозная финансовая пирамида, организованная отцом ее крестницы, полностью лишает ее сбережений – и она вынуждена устроиться в другую юридическую контору с хорошей репутацией, во главе которой стоят исключительно афроамериканские юристы, «Реддик, Бозман и Колстад». Диана привержена самым радикальным демократическим (в смысле Демократической партии) взглядам; в кабинете у нее на почетном месте стоит фотография, где она сама рядом с Хиллари.

С названием нового сериала возникли трудности перевода. Если *The Good Wife* переводится на русский язык без особых проблем, то с *The Good Fight* все просто разваливается; ни слово «хороший», ни слово «борьба» ничего не передают. Это словосочетание чаще всего используется в контексте to fight the good fight, и, пожалуй, не будем пытаться объяснить тонкости словоупотребления, где одно и то же слово в первом случае глагол, а во втором существительное. Очень вольно это название можно было бы перевести как «Вечный бой». Изобретательные и запоминающиеся начальные титры к каждой серии как нельзя лучше подчеркивают этот смысл: в них бьются, взрываются и разбиваются самые разные предметы, от женских сумочек до книжных шкафов и письменных столов, и все это на фоне разных событий американской политической жизни, причем в первых двух сезонах рядом с Трампом непременно фигурировал Путин.

По сравнению с «Хорошей женой» «Хорошая борьба» – сериал, гораздо больше сосредоточенный на политике. Его можно даже назвать злободневным. На первый взгляд кажется, что он продвигает программу Демократической партии. Мы видим злую сатиру на Дональда Трампа и его ставленников. Как мы и ожидаем, Диана от Трампа в ужасе. Этот ужас усугубляется тем, что ее собственный муж Курт Маквей (Гэри Коул) не только специалист по стрелковому оружию, но и убежденный республиканец; у него даже есть друзья из окружения Трампа. Однако вскоре мы с удивлением обнаруживаем, что сериал в равной мере склонен высмеивать и демократов, и республиканцев; что объектом насмешки становятся не только расистские практики, но и спекуляции на политкорректности; не только сексизм, но и феминизм. В общем, оказывается, что для авторов нет ничего святого.

Всепроникающая ирония имеет освежающий эффект, и кажется, что с течением времени авторы все больше и больше входят во вкус. Если в первых сезонах они еще пытаются выстраивать сложные драматические коллизии – например, трагическую историю Майи Ринделл (Роуз Лесли), чей отец оказался растратчиком, – то дальше сериал начинает уходить в фарс. В третьем сезоне некоторые политически-экономические детали для пущей ясности поясняются короткими рисованными вставками с объяснениями, что придает сериалу вид уж совсем развлекательно-образовательной программы в легком американском духе и, пожалуй, не идет ему на пользу (от этого создатели, к счастью, вроде бы отказались).

Четвертый сезон открывается серией, в которой Диана обнаруживает, что предыдущие несколько лет были дурным сном и на самом деле на выборах 2016 года победила Хиллари Клинтон. Поначалу она не может прийти в себя от счастья («Трамп? – говорят ей коллеги. – Ну он вернулся в свой шоу-бизнес; а как он мог победить, ты издеваешься? Это был просто рекламный трюк»). Но, знакомясь с изменившейся реальностью, Диана постепенно начинает осознавать, что не все дорогие ее сердцу явления пережили эту перемену, в частности Харви Вайнштейн – по-прежнему ценимый всеми кинопродюсер, который требует, чтобы женщины-адвокаты из фирмы Дианы приходили к нему в гостиничный номер, и встречает их в банном халате; а движения #МеТоо (#Янебоюсьсказать) просто не существует, и женщина-политтехнолог из штаба Хиллари говорит Диане, чтобы та притушила свою феминистическую пропаганду: при президенте-женщине и так все хорошо, а если мы будем слишком шуметь, потеряем избирателей. Это не считая того, что в этой альтернативной реальности Курт, муж Дианы, видимо, убит.

Зрителей то и дело радует появление уже знакомых персонажей, причем самых эксцентричных. Например, уже знакомый нам юрист по бракоразводным делам Дэвид Ли (Зак Гренье) становится совсем карикатурным персонажем, а адвокат Элсбет Тасиони (Керри Престон), которая всегда отличалась причудливой (иной сказал бы «придурковатой») манерой, окончательно слетает с катушек, что, впрочем, не мешает ей проявлять невероятную юридическую эффективность. Появляются и новые гротескные герои типа скандального адвоката Роланда Блума (Майкл Шин), который интересуется исключительно сексом, наркотиками и деньгами, а в юридической практике полагается только на свои актерские способности. Кстати, кроме Майкла Шина в сериале вообще много британских актеров – Роуз Лесли, Каш Джамбо, Хью Дэнси, плюс появление Гэри Карра в роли самого себя – актера, который в сериале «Аббатство Даунтон» играл американца.

В последних на сегодня сериях «Хорошая борьба» приобретает черты политического триллера. Внезапно оказывается, что существует некий «Меморандум 618»: стоит показать его судье, и тот сразу прерывает заседание, чтобы никогда его не возобновить; от дела не остается

«Хорошая борьба»

никаких архивных следов. Диана вышла на тропу войны с неведомым противником. Кажется, эта отвязность, граничащая с эпатажем, эта готовность проходиться по всем больным местам американской и мировой повестки, а также некоторое пренебрежение политкорректностью – то, что выделяет «Хорошую борьбу» из всех остальных юридических сериалов, ставя его не то чтобы выше их, но, по крайней мере, куда-то сбоку, на место, рядом с которым ничего больше нет.

Текущий четвертый сезон, как и прежние, должен был состоять из десяти серий, но из-за пандемии коронавируса (про которую в конце второй серии сезона актерский и технический состав сериала спел онлайн-песню для зрителей в сервисе типа Zoom) в середине мая 2020 года его было решено сократить до шести серий – зато продлить на следующий сезон. ◆

Анастасия Завозова

РАЗГОВОРЫ В АНТУРАЖЕ

«Дублинские убийства»
Dublin Murders
По мотивам романов Таны Френч «В лесной чаще» и «Мертвые возвращаются?..»
Создатель Сара Фелпс
Авторы сценария Тана Френч, Сара Фелпс, Чандни Лахани
Режиссеры Джон Хэйес, Сол Дибб, Ребекка Гатуард
Операторы Джеймс Мэтер, Бенджамин Кракун, Тим Палмер
Художники Том Маккаллаг, Фиона Гэвин
Композитор Фолькер Бертельманн
В ролях: Сара Грин, Киллиан Скотт, Майкл Д'Арси, Юджин О'Харе, Том Вон-Лолор, Мое Данфорд, Элли О'Халлоран, Ниал Джордан, Йен Кенни, Конлет Хилл и другие
Element Pictures, Euston Films
Великобритания
2019 (1 сезон)

Чтобы разобраться, почему детективы Таны Френч экранизировать куда сложнее книг условной Агаты Кристи (а за сценаристкой «Дублинских убийств» Сарой Фелпс числятся свежие сериальные экранизации Кристи), надо сказать, что Тана Френч – большая поклонница Донны Тартт. Два первых романа в ее детективной серии про дублинский отдел убийств – это оммаж первым романам Тартт. Оммаж бережный, чрезвычайно читабельный и отлично написанный. Но все-таки Френч как самостоятельная писательница начинается с середины этой серии, а до этого тщательно копирует метод Тартт, который очень грубо можно обозначить как «разговоры в антураже».

Привлекательность романов, из которых слеплены «Дублинские убийства», как раз в унаследованной Френч от Тартт атмосферной плотности, помноженной на уникальный талант писательницы. Ее заслуженно называют королевой как минимум ирландского детектива, потому что Френч удалось совместить в романе качественную прозу с четкой детективной интригой, основанной на психологизме главных героев и классическом приеме ложного маневра. Как детективщица Френч следует схеме, до совершенства отработанной Агатой Кристи. Она ничего не утаивает от читателя, но при этом заставляет его глядеть на разворачивающуюся историю глазами сыщиков, которым известно ровно то же, что и ему. И поскольку ее сыщики – персонажи, которые раскрываются всегда в диалоге, в обсуждении дела, в самом партнерстве и это никоим образом не история Холмса и Ватсона, то у читателя Френч просто не остается другого выбора, кроме как им верить. И идти за сыщиками, которые многократно и виртуозно, совсем по-человечески притягивают одни и те же улики к разным

случаям, развязкам, разным подозреваемым, просто посмотрев на них с разных сторон и подкрутив оптику.

Френч, как и Тартт, важно, что смерть, в особенности неразгаданная, глупая, необъяснимая, становится своего рода катализатором в психологическом становлении героя. Герой ее первого романа «В лесной чаще» (In the Woods) Роб Райан – в сериале его зовут Роб Райли (Киллиан Скотт) – выстраивает свою жизнь точно так же, как Гарриет в «Маленьком друге» Тартт, сформировавшаяся под влиянием семьи, бесконечно перемалывающей загадочную смерть ее старшего брата Робина. В 1984 году Роб пропал вместе с двумя другими детьми, а когда его нашли невредимого, но в порванной майке, со следами чужой крови на кедах, он не смог сказать (и вспомнить), что произошло. Эта трагедия, и без того изменившая его жизнь, снова заставляет вспомнить о себе, когда Робу и его напарнице Кэсси поручают вести дело об убийстве тринадцатилетней девочки, тело которой нашли в том же лесу, где когда-то бесследно пропали друзья Роба.

Кэсси Мэддокс, напарница Роба, – героиня второго романа в серии, The Likeness (в русском переводе «Мертвые возвращаются?..»). Этот роман – признание в любви «Тайной истории» и тоже основан на внедрении аутсайдера в группу богатых, красивых студентов, объединенных увлечением литературой. Правда, завязка интриги этого романа выглядит фантастической. Кэсси Мэддокс попадает в группу потому, что убитая участница этой литературной семьи не просто похожа на нее как две капли воды, но и живет под личиной, которую давным-давно придумала себе Кэсси, когда работала под прикрытием.

Роб после внушительного отсутствия вернулся в родные края, стал работать полицейским, и его секрет никто не раскрыл. В книге даже Кэсси не посвящена в его тайну. А в сериале дружба Кэсси и Роба строится на изначальном знании этой тайны. В то, что Кэсси способна долгое время не изображать другого человека, посмотрев несколько видео с ним, но и вместо него вести семинары по литературе, не имея соответствующего образования, верится с трудом, а точнее, не верится вовсе.

Но у Френч хватает художественной закалки, чтобы создать вполне убедительную вязкую атмосферу, погрузить в нее читателя, который примет правила этой игры, поверив и в доппельгангеров, и в необъяснимую языческую силу леса, и в то, что можно замкнуться и вырастить семью на книжном «перегное». Вся эта история работает, потому что сама Френч прекрасно понимает, как работают «разговоры в антураже». И умеет создать в тексте воздух. Именно это – как и в случае с неудачной экранизацией «Щегла» – довольно сложно переводится на экранный язык. Нельзя до конца понять, чем же так хороши романы Френч, если их лишить атмосферности и тарттовского ощущения того, что дружба, возможно, самое главное, что может случиться с человеком. Дружба – это отношения, которые могут поменять, переломать или возродить человека к жизни куда сильнее любви или смерти.

«Дублинские убийства»

Иллюстрации к статье предоставлены Amediateka

Сара Фелпс иначе перерабатывала для экрана Кристи, ведь это совсем другой тип повествования. Детективы золотого века строились не на атмосфере, главным в них были как раз загадка и игра. Никаких братьев-близнецов, никакого полицейского чутья и интуиции, никаких странностей – это было даже прописано в правилах детективного романа, составленных в 1929 году британцем Рональдом Ноксом. Только голые кости загадки, интрига ради интриги.

Все очарование романов Френч, напротив, в том, что на этих костях наросло, в неуловимой атмосфере полутеней и чужого мышления, которое требует то ли большего экранного времени, то ли принципиально иного подхода. Когда Фелпс склеила две истории в одну, разрушилась логика полицейского цикла Френч, любой роман которой всегда двухголосая история. К тому же трудно передать сложные внутренние мучения постоянной истерикой и бесконечно убегающими в лес детьми.

Почти каждый роман Френч – это история двух полицейских, которые работают в тесной связке против всего мира. Сначала они могут притираться друг к другу или проверять друг друга на прочность, но в какой-то момент – за исключением, пожалуй, романов с участием героя-одиночки Фрэнка Макки (в сериале его сыграл Том Вон-Лолор) – сливаются друг с другом, их истории переплетаются и часто оказываются той самой дружбой, ради которой стоит жить.

В сериале же все происходит ровно наоборот. Посередине сезона, когда отношения Кэсси и Роба должны были достигнуть платонического доверительного пика и до злосчастного секса было еще далеко, их история разрывается. Роб сползает в затяжную истерику, и повторение эпизодов (бесплодная погоня за бездомным, вечные лесные флэшбэки) свидетельствует о переизбытке экранного времени. Кэсси же вдруг переносится в совсем другую историю, в которую она должна

«Дублинские убийства»

бы входить медленно, через знакомство с героями условно семейного кружка, сквозь рассуждения о литературе и тоску по отсутствующей у нее семье. На экране и без того неправдоподобная история схлопывается до нескольких сцен совместного и безудержного распития алкоголя, а попытки создать атмосферу (вроде яркого желтого шарфика Кэсси/Лекси на фактурном вельветовом пальто, расшитого тяжелого халата одного из героев, долгих пристрелов камеры к массивной мебели) растворяются без остатка.

В итоге расследование, которое должно было разыгрываться на двоих (в книге Кэсси фактически подхватывает гонку за убийцей девочки, когда тайна Роба выплывает наружу, придумывает гениальный гамбит и с треском его проваливает, потому что убийца-психопат обходит полицию на юридическом фронте), сдувается. Вместо слаженной работы напарников, которые каждое преступление вертят, как кубик Рубика, мы получаем внезапное озарение Роба, смазанную и поспешную поимку убийц и совершенно скомканную линию с расследованием Кэсси, которая сводится к быстрому убийству человека, о котором почти ничего не удается понять.

При этом в «Дублинских убийствах» есть и мертвенный, сизый Дублин, и пугающий мрачный лес, и просторные прозрачные пейзажи, и даже немножко темного викторианства в кадрах старого дома, где живет компания богатых изгоев. Просто это не та атмосферность, благодаря которой романы Френч не потерялись в потоке других полицейских серий. «Дублинские убийства» – история не о том, как из одной книги сделать совершенно другой сериал. Просто книга – при всей своей нежной вторичности – все равно недосягаемо лучше. ◆

Ярослав Забалуев

МЕРЦАНИЕ

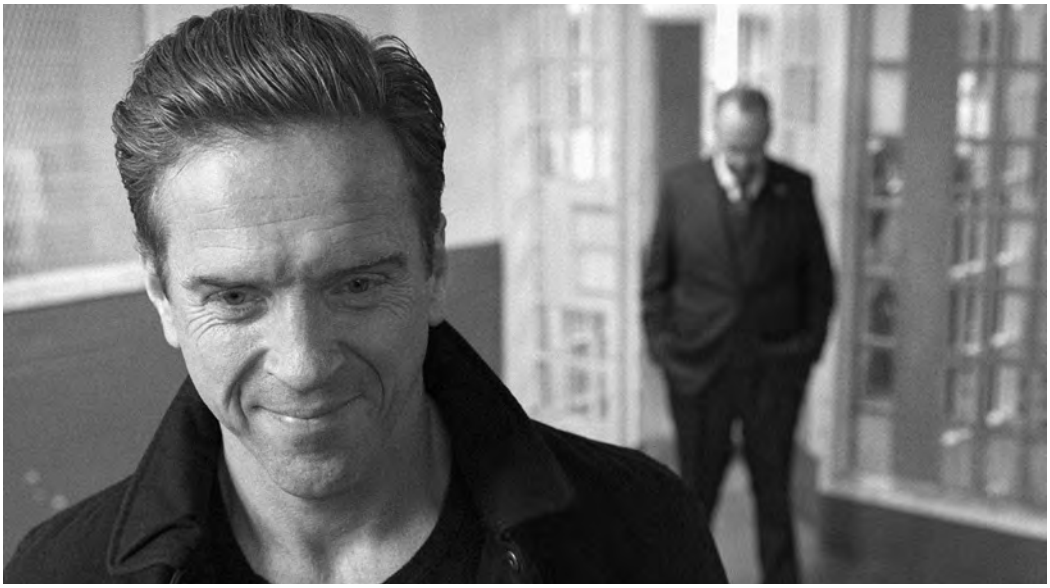
У Тарантино в «Однажды в… Голливуде» среди череды вроде бы незначительных эпизодов (из которых и складывается волшебная вязь этой картины) есть один, более или менее гарантированно врезающийся в память. Это сцена вечеринки в особняке Playboy, куда в начале фильма прибывают влюбленные Роман Поланский и Шэрон Тейт. В умении снимать круговорот обернутых в разноцветные тряпки тел Тарантино может соревноваться разве что сам с собой, и только ему под силу на пару минут вызвать из сумрака дух одного из гостей – великого Стива Маккуина. Пристроившись в стороне от танцующих и сжав зубами самокрутку, актер рассказывает историю тройственного романа Поланского, Тейт и Джея Сибринга, подытоживая: «У меня не было шансов». Маккуин в этой сцене резко отличается и от массовки, и от картонного статиста Поланского, и от надмирной Шэрон. Он здесь своего рода агент живой истории, напоминающий о том, что цель художника не просто выплеснуть на экран фантазии, но показать свою версию реальности – тем самым заставив окружающий мир хоть немного, но измениться. Для этой маленькой, но важной роли очевидно был нужен выдающийся и при этом не слишком намозоливший глаза, немного сторонящийся блеска голливудских звезд артист. В безошибочности выбора на это место Дэмиена Льюиса нет ничего удивительного.

Параллельная большому кино история современного телевидения уже знает несколько случаев, когда даже близкие к гениальности актеры становились заложниками образов – достаточно вспомнить, например, Хью Лори, которому никогда не избавиться от хромоты Грегори Хауса. Для Льюиса такой ролью вполне мог стать сержант-перебежчик Николас Броуди из

Иллюстрации к статье предоставлены Amediateka

«Миллиарды»
Billions
Создатели Брайан Коппельман, Дэвид Левин, Эндрю Росс Соркин
Авторы сценария Брайан Коппельман, Дэвид Левин, Эндрю Росс Соркин, Элис О'Нилл, Адам Р. Перлман, Мэтт Феннел, Рэндолл Грин, Уэс Тейлор, Джейми Чан, Уилли Реале, Уэс Джонс, Эмили Хорнсби, Стефани Микас, Хайди Шрек, Брайан Чемберлейн, Ленор Зион, Питер Блейк, Ким Джонг Ил, Майкл Ганн, Бен Мезрич, Тео Треверс
Режиссеры Колин Бакси, Джон Дал, Нил Бёргер, Анна Боден, Райан Флек, Адам Бернштейн, Мэттью Маклута, Карин Кусама, Джеймс Фоули, Ноа Эммерих, Джессика Ю, Лори Коллье, Майкл Куэста, Стивен Джилленхол, Скотт Хорнбекер, Нил ЛаБут, Сюзанна Уайт, Адам Аркин, Эдвард Бьянчи, Алекс Гибни, Стеф Грин, Оливер Хиршбигель, Рид Морано, Джон Синглтон, Майк Байндер, Майкл Моррис, Стейси Пассон, Джейк Полонски, Мэтт Шекман, Наоми Джерати, Клемент Вирго, Шаз Беннетт, Дэвид Костабайл, Ли Тамахори
Операторы Джейк Полонски, Радиум Чун, Джорджо Скали, Александр Дайнан, Джозеф Брэдли Смит, Эрик Стилберг, Джозеф Галлахер
Художники Майкл Шоу, Эд Верро, Лоуренс Беннетт, Джим Глостер
Композитор Eskmo
В ролях: Дэмиен Льюис, Пол Джаматти, Мэгги Сифф, Дэвид Костабайл, Кондола Рашад, Дэниел Кей Айзек, Келли АуКойн, Джеффри Де Манн, Дэн Соудер, Тоби Леонард Мур, Азия Кейт Диллон и другие
Best Available!, Showtime Entertainment
США
2016–… (5 сезонов)

«Родины», однако не сложилось. То ли помогла неловкость сценаристов, решивших избавиться от яркого героя после третьего сезона, то ли элементарная спокойная зрелость знающего свой арсенал артиста, добившегося признания на пятом десятке (у Лори все-таки был еще «Дживс и Вустер»). В позднем актерском созревании есть свои плюсы. Повсеместному культу молодости Льюис противопоставляет возможность не скрывать горделивые морщины, не говоря уж о носогубных складках, которые с таким же достоинством умеет носить разве что Николас Кейдж. Вне зависимости от зрительских симпатий Льюис моментально западает в память в любом антураже как некто несомненно живой, почти на грани дикости (такой же эффект, кстати, производил и Маккуин). Неудивительно, что после увольнения из «Родины» его



«Миллиарды»

ждала главная роль – глава хедж-фонда Axe Capital Бобби Аксельрода из сериала «Миллиарды». Посмеем предположить, что именно здесь его заприметил и Тарантино, ведь очевидно, что голливудский гений лучше всех знает не только прошлое кинематографа, но и его настоящее – не зря же он извлек из сериала «Правосудие» сперва Уолтона Гоггинса, а теперь пропавшего было из большого кино Тимоти Олифанта.

После финансового кризиса 2008 года кино о быте брокеров и причудливом движении денежных потоков стало пусть скромным, но все-таки трендом: «Предел риска», «Игра на понижение», «Волк с Уолл-стрит», недавний сериал «Черный понедельник». Вдруг оказалось, что, с одной стороны, деньги – это то, что важно для всех (особенно когда их не стало), а с другой – совершенно непонятно, как о них разговаривать, чтобы было интересно. Адам Маккей в «Игре на понижение» нашел остроумный выход – дал в руки Марго Робби бокал шампанского, усадил в ванну и заставил превратиться в говорящий финансовый

словарь. Остальные, включая Мартина Скорсезе, предпочли адаптировать под сиюминутные нужды почтенный жанр киноромана про аферистов и прочих лихих людей, для которых деньги – прежде всего то, что можно украсть. Важной строчкой в списке попыток осмыслить экономическую ситуацию стала «Девушка по вызову» (2009) Стивена Содерберга, где рефлексия и критика капитализма осуществлялась на примере отдельно взятой проститутки. Имя постановщика тогда несколько затмило прочих участников предприятия (кроме исполнившей главную роль Саши Грей, конечно), но сценаристы Брайан Коппельман и Дэвид Левин, а также примкнувший к ним Эндрю Росс Соркин оказались людьми последовательными и в «Миллиардах» развернулись уже в полную силу.

Толчком для сюжета стала деятельность Прита Бхарары – прокурора Южного округа Нью-Йорка и его борьба с трейдером Стивом Коэном (прототипом Аксельрода). В дальнейшем сценаристы отошли от буквалистского следования пресловутым «реальным событиям», но продолжили черпать вдохновение из новостной повестки – здесь в какой-то момент много говорят о криптовалюте, а один из проходных персонажей явно списан с Илона Маска. Вместо экранизации чужих судеб (дела, признаем, почти всегда безнадежного) Коппельман и Левин сосредоточились на максимально адекватном воспроизведении современной экономической механики. Собственно, по словам специалистов, «Миллиарды» отображают эту самую механику точнее и корректнее всех прочих фильмов в истории. Со стороны эта точность, впрочем, так себе комплимент: для большинства из нас все эти «хедж-фонды» и «транзакции» – птичий язык, и признаваться в этом совершенно не стыдно.

Находка Коппельмана, Левина и Соркина (как и в случае с «Девушкой по вызову») в том, что они придумали драматургическую конструкцию, способную показать, как мир биржевых сводок соотносится с реальностью. Стержнем стал центральный конфликт между Аксельродом и окружным прокурором Чаком Роудсом – как и Льюис, великолепный характерный актер Пол Джаматти давно заслужил настоящую большую главную роль. Борьба законника и капиталиста приобретает почти шекспировский накал (помогает и театральный опыт Льюиса). В принципе, из этой истории могла бы получиться короткая и эффектная драма в духе нолановского «Престижа» или фильмов Миндадзе и Абдрашитова: мужское соперничество, постепенное расчеловечивание; сюжеты достойные и неизменно действенные. Однако герои постоянно меняются ролями, соревнуются не только в подлости, но и в благородстве, регулярно возвращаясь вроде бы на исходные позиции. В какой-то момент они даже становятся союзниками, объединяясь против общего врага.

Важная особенность конфликта «Миллиардов», если говорить грубо и коротко, заключается в его непрерывном мерцании. Герои оказываются не теми, кем кажутся. Защитник прав и свобод американцев

прокурор Роудс – потомственный юрист, мажор, избалованный папенькин сынок, который, разумеется, постоянно выясняет эдиповы отношения с родителем. Отсюда же происходят и его мазохистские наклонности (мы и знакомимся с Чаком прямо во время БДСМ-сессии). Аксельрод же, напротив, рубаха-парень, человек из народа, «белый мусор», фанат хэви-метал, по старой памяти обеспечивающий любимую пиццерию своего детства.

В то же время авторы все время напоминают: их герои бьются не в чистом поле. У Роудса и Аксельрода поистине феноменальное окружение, которое язык не поворачивается отнести ко второму плану. Уэнди (Мэгги Сифф) – супруга Чака, психолог в Axe Capital, – разрывающаяся меж двух огней женщина, вынужденная не только поднимать боевой дух в стане мужниного противника, но и исполнять на дому обязанности доминактрикс. Правая рука Бобби Майк «Вагс» Вагнер (Дэвид Костабайл) – гедонист со звериным чутьем, в котором на равных правах уживаются абсолютная верность хозяину (и другу) и абсолютная же непредсказуемость. Тейлор Мейсон (Азия Кейт Диллон) – ведущий аналитик в компании Аксельрода, превращающаяся в опасного соперника. Кстати, Тейлор – первый в истории кинематографа персонаж-гендерквир, с чем в «Миллиардах» тоже связано несколько важных коллизий.

Как правило, современные сериалы способны подарить максимум пятерку ярких героев, отношения которых складываются в затейливую мозаику. В «Миллиардах» таких персонажей с десяток, и каждый из них выписан настолько подробно, чтобы была возможность в любой момент вывести его на первый план. Такое количество объемных героев фактически децентрализует основной конфликт, делает его более сложным. Парадоксальным образом хитросплетения человеческих взаимоотношений рифмуются с жизнью рынка инвестиций. В какой-то момент становится совершенно ясно, что разница между отношениями и инвестициями чисто формальная. Здесь вкладывают не только деньги, но любовь и хитрость, подлость и благородство. Поневоле вспомнишь, что Адам Смит объяснял свою экономическую теорию точно так же – фактически на пальцах показывая, что финансы и бытие совсем не параллельные миры. «Миллиарды» в этом смысле выглядят едва ли не важнейшим сериалом современности, поскольку способны погасить экзистенциальный кризис, связанный с постоянными скачками рынка, постулируя простую и давным-давно известную истину: больше нет ничего – все находится в нас. ◆

Даниил Ляхович

УЛЕТНЫЕ СЛУЧАЙНОСТИ

«В свободном улете»
Random Acts of Flyness
Создатель Теренс Нэнс
Авторы сценария Теренс Нэнс, Джаманд Вашингтон, Фрэнсис Бодомо, Наима Рамос-Чепмен, Мариама Диалло, Шака Кинг, Дариус Кларк Монро, Нельсон Мандела Нэнс
Режиссеры Теренс Нэнс, Дариус Кларк Монро, Наима Рамос-Чепмен, Джаманд Вашингтон, Фрэнсис Бодомо, Мариама Диалло, Фрэнсис Бодомо
Оператор Шон Питерс
Художники Акин Маккензи, Кейтилин Линч, Мар Урростаразу
В ролях: Теренс Нэнс, Энтони Чисхолм, Доминик Фишбек, Келли Робинс, Джоре Нэнс, Тоня Пинкинс, Остин Смит, Мандела Беллами и другие
Home Box Office (HBO), Mighty Oak
США
2018–2019 (2 сезона)

Сериал афроамериканского режиссера Теренса Нэнса «В свободном улете», выходивший на HBO, – экспериментальный проект, исследующий, по словам автора, современную медиасферу, но на деле оказывающийся слепком потаенной, глубинной жизни черной Америки. Его успех не случаен. Американское черное кино – что мейнстримное, что независимое – стало в последние несколько лет в США общепризнанным: можно вспомнить и неожиданно высокое внимание к фильму «Прочь» Джордана Пила, и успех супергеройской «Черной Пантеры» Райана Куглера, и, наконец, три «Оскара», врученные «Лунному свету» Барри Дженкинса. Однако поставленный здесь эксперимент связан скорее с формами искусства, широтой охвата тем и общей, как бы случайной, комедийной интонацией, в которой то и дело возникают серьезные ноты. Эмоции зрителя предельно разнообразны – от первобытного ужаса, вызванного сюрреалистичной рекламой «Съешь своего парня», которую демонстрируют в одном из эпизодов, до легкого смеха, вызывающего в памяти раннего Вуди Аллена. В чем же секрет такой мультимедийной среды «Улета» и режиссерского метода Теренса Нэнса?

Структура сериала вполне соответствует его названию: внешне он выглядит как забавный и при этом не лишенный политической окраски коллаж из разнородных эпизодов и техник. Первый эпизод открывается сценой, в которой Нэнс, играющий самого себя, едет на велосипеде и снимает видео. В этот момент ему встречается полицейский, который пытается оштрафовать Нэнса за «набор сообщений во время езды». Абсурд и иррациональный комизм этого эпизода в каком-то смысле ключ ко всему сериалу. Как зритель ты никогда не знаешь, что увидишь в следующую секунду: это

«В свободном улете»

Иллюстрации к статье предоставлены Amediateka

может быть сюрреалистическая анимация, телешоу о смерти или реклама средства от «белых мыслей». Насыщенность художественной и тематической палитры сериала такова, что не успеваешь уследить за всем. Однако среди многообразия арт-техник и тем можно выделить базовые, сцепляющие весь сериал.

Первое, на что обращаешь внимание, – подробное исследование телесности: как человек владеет своим телом и владеет ли? Где границы нашего тела, на какие эксперименты с ним мы готовы пойти? Об этом подробно говорится во втором эпизоде, часть которого построена как серия интервью с трансгендерной женщиной, гендерно-неконформным человеком и девушкой из СНГ, поменявшей свой цвет кожи. Эти герои с неприкрытой откровенностью (или «новой искренностью»?) говорят о своем опыте жизни в прежнем теле, о предрассудках, царящих в американском обществе в отношении гендерных сдвигов. Образы телесного буквально сочатся из многих кадров: это и советы о том, как отрастить брови до груди, поданные как репортаж из ванной комнаты, и рассуждение о том, как христианство, пришедшее в 325 году н.э. (когда император Константин объявил его де-факто государственной религией), регламентировало тактильные контакты. Ведь люди в пещерах трогали друг друга лишь для того, чтобы ориентироваться в пространстве. За внешне непринужденной обстановкой и коллажной эстетикой разыгрывается новая версия истории, на сей раз черной, – истории отношения к телу, а в итоге и человеку как таковому.

В конце концов, тело, отсылая к фрагментации истории, начинает распадаться и отрываться от своего носителя: так происходит в третьем эпизоде сериала, когда пышные кудри Нубии Нефертити (Келли Робинс) пускаются в свободное путешествие по городу и даже

«В свободном улете»

получают за это судебное наказание. Неприкрытый сюрреализм показывает здесь одновременно и неопределенность современного человека в отношениях со своим телом, и абсурд репрессий (и внутренних, и внешних) по отношению к нему. История сбежавших волос заканчивается, и часть будто бы достраивается до целого.

Интересно, что эксперименты с телесностью Нэнс порой демонстрирует в форме компьютерной игры: так, героиня Найджа (Доминик Фишбек) играет в шутер, где защищается вовсе не от зомби или орков, а от людей на улице – как черных, так и белых. В начале того же эпизода она ставит кирпичную стену перед преследующим ее чернокожим мужчиной. Это красноречивая современная метафора угнетения женщин и роста насилия во всех его проявлениях, в том числе виртуальном. Еще одна красивая метафора, выстроенная по законам музыкальной партитуры и классического американского мюзикла, – Нункаленд (иронический парафраз сюжета про Питера Пэна и названия поместья Майкла Джексона «Неверленд»), утопическое пространство, куда попадает героиня по имени Нунка. Мальчики там никогда не взрослеют, а представляют собой ангелов с неясной сексуальностью. Отказываясь стать королевой этого пространства отсутствующих мужчин, Нунка фактически кричит о потребности современного мира во «взрослых мужчинах», в необходимости роста человека, которому так приятно оставаться ребенком или, во всяком случае, кидалтом.

Однако сериал «В свободном улете» мог бы не выделяться на общем фоне американских немейнстримных, если бы не радикализм формы и содержания. Нэнс и его соавторы смешивают документальные кадры громких убийств афроамериканцев, проезды камеры по чернокожим лицам под ироничный комментарий black face (буквально «черное лицо» – грим, который использовали американские комики и актеры

в XIX – первой половине XX века для сатирического изображения чернокожих, что рассматривается афроамериканцами как одна из практик угнетения), тем самым театрализуя само пространство сериала, не лишая себя удовольствия не только уколоть белых, но и посмеяться над себе подобными. Периодически в эпизодах мелькают картины трудностей личной жизни самого Нэнса (о чем он снял свой первый фильм «Упрощение ее красоты» в 2012 году) и даже упоминания политиков – от Никсона до Мишель Обамы, иногда сопровождаемые телевизионными нарезками. В результате «случайный» коллаж из политического, приватного, сексуального и рекламного контекстов рождает некую новую ткань кинематографа – такую же неуловимую, как содержание сериала, вовсе не обязательного для подробного толкования.

Подобный авангардизм, по словам режиссера[1], призван разрушить привычный «белый взгляд» на кинематограф и его формы, десятилетиями создаваемые белыми мужчинами. Фактически режиссер заново переизобретает «поток сознания» в кинематографе, открытый «белыми» Феллини и Бергманом, и выводит его в «поток подсознания». Тайные страхи и комплексы черной Америки он артикулирует в причудливом телеформате, где находится место для страха перед полицейскими и своей сексуальностью, угнетением со стороны белых и неполиткорректностью. При этом «Улет» деконструирует и саму природу телевидения с его форматами, рейтингами и системой жанров. Создавая текучий, непрерывно переливающийся разными красками сериал, режиссер как будто говорит: телевидение может быть любым, ведь сегодня различить, где документальное, а где игровое, где правда, а где вымысел, становится все труднее.

Таким образом, рамки телепроекта для HBO расширяются до авангардной фрески о черной Америке, в которой с каждым новым эпизодом зритель все дальше погружается в подсознание съемочной группы, пока в шестом эпизоде первого сезона это не доходит до почти визионерских бесформенных образов, комментируемых текстом о вселенной Мишель Обамы.

Подобное нарастание графического компонента в сериале не случайно (забавный каламбур, как и в самом оригинальном названии проекта!): Теренс Нэнс мечтал стать художником и уже его дебют в кино – изобретательный микс анимационного, документального, игрового и киберигрового (видеоигр). Здесь же такое чередование форм подводит зрителя к размышлению о природе человека и вмешательстве в нее технологий: в финале первого сезона основные персонажи множатся, как множатся субличности в нашем сознании, а некоторые из них и вовсе представлены как киберкопии других личностей. Ждет ли это нас в ближайшем будущем или на психологическом уровне человек уже стал копией других в мире инстаграма и тиктока? ◆

1. См.: https://lenta.ru/articles/2018/10/17/terencenance/

Егор Беликов

ГУБИТ ЛЮДЕЙ НЕ ПИВО

«Хорас и Пит»
Horace and Pete
Создатель Луис Си Кей
Автор сценария, режиссер Луис Си Кей
Оператор Пол Кёстнер
Художник Эми Бет Силвер
В ролях: Луис Си Кей, Стив Бушеми, Иди Фалько, Стивен Райт, Курт Мецгер, Алан Алда, Джессика Лэнг, Эйди Брайант, Лиза Трейгер, Мария Диззия, Эми Седарис и другие
Pig Newton
США
2016 (1 сезон)

Когда Хораса или Пита Уиттлов спрашивают, почему бруклинский бар «Хорас и Пит», в котором они работают и живут, так называется, то они раздраженно-лениво рассказывают одно и то же. Уже сотню лет заведение принадлежит двум людям – Хорасу и Питу. Не одним и тем же, конечно: просто двум братьям (может, и двоюродным), которые по наследной традиции получают бар в управление. Хорас (Луис Си Кей) – разведенный, со взрослой дочерью, Пит (Стив Бушеми) – печально больной, на учете в психдиспансере и на свободе благодаря таблеткам. Менять в местном укладе ничего нельзя, да и не выйдет – хранителем традиций служит суровый дядя Пит (Алан Алда) из предыдущего поколения местечковых монархов. Здесь все строго: никаких коктейлей (в неписаном меню по одному виду пива, виски и так далее), смартфонов, даже настольные игры под запретом. Посетители тоже будто обречены туда ходить и делают это не по доброй воле. За стойкой немногочисленные тоскливые местные, всякого хипстера, залетевшего за аутентикой, быстро урезонят или выставят вон.

Не так-то просто с ходу стороннему (то есть непьющему) человеку понять феномен барной культуры. Примерно перед тем же вопросом встал мир в коронавирусный карантин, когда всем запретили выходить на улицу: а зачем пить алкоголь в специальном учреждении отдельными порциями, если можно купить его себе в розницу (благо сейчас давно уже не времена сухого закона), и так выйдет куда дешевле в расчете на необходимую дозу? Нет, конечно, в специализированных барах и пабах рекреационный эффект опьянения дополняется за ту же цену экспертным советом официанта (сорта пива или вина, например), профессиональным изготовлением напитка (сложных коктейлей) или же социальной функцией: собираться компанией по домам не всегда удобно

(алкоголь – замечательная коммуникационная смазка). Кроме того, из постоянных посетителей, даже сольных, выстраивается своеобразная иерархия – завсегдатаи получают именные места в зале, или кружки, или иные преференции, скажем, дополнительное внимание персонала. Но этим не объясняются привычки регулярных посетителей-одиночек – а ведь они, надо думать, и составляют большую часть прибыли питейных заведений. Получается, что при помощи финансового и опять же социального фактора барные алкоголики стараются регулировать собственную зависимость.

Похожие ограничительные методы избрал для себя знаменитый американский стендап-комик Луис Си Кей после сверхуспешного и даже инновационного именного ситкома «Луис», упоительного автофикшна, по сути первого игрового произведения, концептуально соответствующего самому жанру стендапа (если не считать видеозаписей спешлов). Там тоже каждый комик, выходящий к аудитории один на один, рассказывает вроде бы истории из собственной жизни, на самом деле с легкостью дополняет их для комедийного и художественного эффекта. В получасовом хронометраже (хотя, когда было надо, серии удваивали) режиссер, сценарист и исполнитель главной роли (персонажа зовут так же, как его самого) фигурировал в недлинных сюжетах, часто построенных вокруг неумолимой абсурдности повседневной жизни сорокалетнего разведенного, стало быть, одинокого комика с двумя дочерями в совместной опеке – все точно так же, как у Луиса Си Кея в реальной жизни. Обычно эти трагически нелепые истории о семье или сексе в большом городе (чаще о неудачных попытках секса или даже иногда любви) заканчивались за полсерии – хотя могли растянуться хоть на две или три. Скажем, как та, где Луис готовился к должности ведущего late-night-шоу – и там была большая роль самого Дэвида Линча в роли гениального пожилого телепродюсера, который Си Кея тренировал. Случались и сквозные сюжетные линии, обрываемые или продолжаемые, впрочем, весьма факультативно. Дополнялись постановочные части контекстуально подходящими по смыслу отрывками из реальных выступлений комика. Проще говоря, на тот момент Луису грех было жаловаться, что его душит им же придуманный формат, он был абсолютно свободен – во всяком случае, позволял себе иногда даже непозволительно дорогие для жанра ситкома сцены, скажем, с вертолетами или с военной техникой (когда Луис едет в тур подбадривать американских солдат на зарубежных базах).

Так вот, от всего этого – от нежной поддержки кабельного канала FX, которое в комике не чаяло души, от фиксированного (пусть и совсем чуть-чуть) хронометража, от полуимпровизационной расхлябанности, – приступив к следующему проекту, Си Кей вдруг отказался. Это вовсе не побег от студийного ярма к нищей, но гордой независимости – иначе говоря, ход не максималистский, не в пользу неумолимого прогресса. Ведь телевидение (уж кабельное – точно) в смысле дороговизны продакшна пытается перещеголять полнометражное кино – во всяком случае, для больших каналов давно научились снимать так же красиво и масштабно.

Как раз уйти на ТВ нынче считается смелым карьерным ходом. Но Си Кей берет перерыв от «Луиса» после пятого сезона (так и не был никогда продлен) и уходит снимать новый сериал исключительно за свои деньги (горе-продюсер, вложившись четырьмя с половиной миллионов долларов, вышел из проекта с банковскими долгами) и без дистрибьютора. Любой, даже самый рисковый, продюсер не стал бы делать за свои деньги сериал дальше пилота – и то потом пошел бы по каналам и стримингам, надеясь, что тестовый материал так всех поразит, что стартовые вложения таким образом окупятся. Когда сериал «Хорас и Пит» появился онлайн, никто на телерынке к тому моменту даже не знал о существовании этого проекта – первая, ни разу заранее не анонсированная, более чем часовая серия (в дальнейшем хронометраж варьировался как было угодно демиургу – от тридцати до шестидесяти семи минут) вышла только на личном сайте Си Кея. За просмотр просили пять долларов. Вроде бы самоубийственный шаг, показушная скромность. Возможно было даже предположить, что Си Кей, испуганно прикрываясь, прибедняется – мол, я что-то сделал, но всерьез принимать это не надо. Впрочем, Луис как раз трезво оценивал свои коммерческие перспективы – вряд ли бы он продал этот пилот кому бы то ни было.

Почти весь сериал «Хорас и Пит» снят в декорации бара без одной стены – там установлена аппаратура. Еще есть второй этаж, обычная квартира: там живет Хорас, изредка мелькают другие стереотипные фоны. Метод в свое время успешно перекочевал из телетеатра в ситком – актеры играют, словно на театральной сцене, не имея перестраховки в виде монтажа, их снимают сразу на несколько камер. «Хорас и Пит» смонтирован из длинных-предлинных предотрепетированных (никакого намека на импровизацию, вплоть до последнего эпизода) сцен, действие может за сорок минут не выйти за пределы бара. Самолично загоняя себя в одну декорацию, снимаемую сразу на несколько камер, Си Кей возвращается и в собственное прошлое. «Счастливчик Луи» (Lucky Louie) 2006 года был попыткой снять ситком о настоящей семейной жизни в обстоятельствах глубоко фальшивых, искусственных. То ли пародия, то ли в самом деле попытка эволюции в плесневелом тележанре. После того как он вроде бы придумал способ обыграть жестокую систему, выйдя на улицы любимого Нью-Йорка с «Луи», горько-сладкой историей о собственной жизни, Си Кей возвращается в клетку декорации, но теперь неволит себя самостоятельно и уже с совершенно другими целями. Трагикомедийную динамику жизни в большом городе сменяет на тотальную ультрадраматическую статику застрявшего во времени места действия.

Си Кей по-монашески ограничил себя, чтобы вырасти за пределы уютной, но узкой сцены стендап-клуба. Так же когда-то другой нью-йоркский комик, Вуди Аллен, после поразительного успеха «Энни Холл» полностью отдался бергмановской выбеленной безэмоциональности в своем следующем сугубо драматическом фильме «Сентябрь» (1987). Си Кей тоже оглядывается на европейского классика – Майка Ли, который в 1977-м поставил в виде телеспектакля собственную пьесу «Вечеринка Эбигейл»,

где в обычном домашнем интерьере произносились бесконечные диалоги глубоко депрессующих и неумело скрывающих это статистически непримечательных горожан. Зритель на постсоветском пространстве не сможет не вспомнить «Кабачок “13 стульев”» – трофейный, переводной эстрадный продукт, феномен советского телевидения, принесенный с территории Восточного блока, странно-уютное комедийное шоу, разыгранное в антураже восточноевропейского питейного заведения.

Несвойственная современным сериалам театральность отнимает у героев «Хораса и Пита» всякую субъектность, персонажи здесь – функции, чехлы на барные стулья. Марша (Джессика Лэнг) была последней любовью предыдущего Хораса, потому ее поят бесплатно. Летаргик Леон (стендапер Стивен Райт) бросил пить, но в бар ходит – ему втайне от всех наливают сок. Другие постояльцы часто безымянные и всегда безликие. Демократы и республиканцы, молчуны и грубияны, рыцари и сексисты – их ничто не объединяет, кроме общей барной стойки под локтями. При этом темы их застольных бесед оказываются удивительно актуальны – на момент выхода сериала, конечно. Новые серии появлялись на сайте Си Кея спустя всего лишь неделю после того, как были сняты. Но это совсем не значит, что дискуссии пропойц результативны или злободневны, – нет, они словно полощут в тазу позапрошлогоднее белье, ничего не отстирывая. Алкоголь, это наркотическое вещество-депрессант, обладает седатирующим эффектом. Как и все зависимые на определенной стадии, завсегдатаи «Хораса и Пита» не получают уже удовольствия, лишь устало поддерживают постоянный уровень опьянения, необходимый, чтобы избежать синдрома отмены. И разговоры поверх стаканов, вязнущие в пыльном воздухе, – только способ растратить время до избавительной смерти. (Впрочем, считать «Хораса и Пита» социальной рекламой против алкоголя – все равно что всерьез утверждать, будто «Экстаз» Гаспара Ноэ – антинаркотическая агитка.)

Безрезультатность всяких политических дискуссий подтверждает и флэшбэк в финальном эпизоде, где предыдущие Хорас и Пит в 1976-м точно так же обсуждают кандидата в президенты США, но, конечно, другого, Картера. Диалоги посетителей в «Хорасе и Пите» явным образом выросли из стендапа, где комику достаточно утром прочитать в газете новость, а на вечернем открытом микрофоне попытаться превратить ее в комедийный материал. Еще от американской классической комедии в сериале множество вставных, ни к чему не приводящих сценок-скетчей вроде разновозрастной пары, сидящей в этом ужасном баре на еще более чудовищном tinder-свидании.

В «Хорасе и Пите» любые традиции исполняются без сомнений и возражений. Когда дядя Хорас хочет объяснить приблудному посетителю афроамериканцу-гею-хипстеру, почему тот платит за стакан больше, чем местные алкаши, то орет ему, что это не расизм и что еще его прадеды всегда пускали в бар «ниггеров», когда еще запрещал закон. Когда постоянщики узнают вследствие визита бухгалтера, что всю выпивку испокон веков разбавляют водой ровно вдвое, то лишь посмеиваются

«Хорас и Пит»

над разоблачителем – они и не сомневались; к тому же меньшие, чем могли бы быть, дозы алкоголя наверняка многим продлили жизнь. Когда Сильвия (Иди Фалько), сестра Хораса, потребует причитающуюся ей по праву долю в семейном заведении, дядя Пит запретит, и не потому что у него есть на то какое-либо юридическое основание, а просто потому что баром управляют только Хорасы и Питы и не пристало пришлой женщине его поучать.

Новое поколение барных самодержцев Уиттлов уступает престарелому дяде Питу в сварливости, оно вообще выдалось слабейшим из всех. Хорас и Пит – патологически несчастные мужчины, давно разменявшие первую половину жизни, они, как замковые привидения, навечно привязаны к опостылевшей недвижимости. Для них все предопределено: генетическое отчаяние, семейственная обреченность, сто лет одиночества. Персонаж Луиса Си Кея снова, как в «Луи», частично автобиографичен. Хорас слишком рано женился на женщине сильно старше его и вдруг завел интрижку со свояченицей. Он, конечно, понимал, что все скоро вскроется, но почему-то не мог остановиться. Обе любовницы беременеют от изменника, все кошмары Хораса претворяются в жизнь, семья рушится. В наши дни со взрослой уже дочерью у героя не получается наладить контакт, а с сыном он никогда не виделся. Питу судьба не оставила даже шанса облажаться – его опасную для общества психическую болезнь приходится глушить мощными препаратами. После бесконечно долгих лет, проведенных в диспансере до изобретения лекарства от его редкого синдрома, несчастный довольствуется даже должностью уборщика и чуланом для житья.

Дети здесь всегда в ответе за грехи родителей. История этого семейного заведения – сплошной бытовой сексизм, банальная жестокость, вековой абьюз. Мать Хораса и Сильвии чудом сбежала от их отца, который

«Хорас и Пит»

всех бил, оставив Пита монстру в жертву. Оба спасшихся уже взрослыми возвращаются на место преступления, чтобы ретравматизироваться. Все мужчины в этой семье погибнут, бесславно выродятся. Хорас – основной реализатор воли злого рока, бесправный и безынициативный неудачник, обреченный повторять отцовские и дедовские ошибки. В самом финале он вроде бы наконец поймет необходимость перемен – когда наймет на работу новую официантку. Ее сыграла известная комикесса Эми Седарис, которую позвали на съемки в последний момент. Почти всю свою роль она придумала на ходу, и потому на фоне выхолощенно-депрессивных постоянных героев выглядит истошно витальной. Но даже это дуновение жизни не спасет Хораса – его убивает одним ударом сорвавшийся без таблеток сошедший с ума Пит. Даже прошлое, которого удалось избежать, настигает героев. Хорас и Пит, словно дети запойных алкоголиков со врожденными мутациями, ни в чем не виноваты и ничего не могут изменить.

Это правило, кстати, никогда не распространяется на женские персонажи, которые воплощают волю к жизни в «Хорасе и Пите». Сильвия – единственная, кто сможет пережить родовое проклятие, а походя еще и рак груди. Уже упоминалось про солнечную Эми Седарис. Словом, утверждение, что Луис Си Кей патологический женоненавистник, – большое преувеличение.

Отказавшись от формы сымитированного видеоблога, разыгранного по ролям стендап-монолога из «Луи», Си Кей пошел дальше. Всю жизнь он только и делал, что каялся на сцене или перед камерой, его лирический герой всегда описывал собственную отвратительную подноготную – говорил о мастурбации или переедании, о плохо скрываемой глупости и узколобии. Не так уж важно, насколько это было правдой, но в 2010-х он стал одним из самых популярных стендап-комиков мира,

а значит, эти признания опасного человека были репрезентативными, раз со многими резонировали. Они давали возможность тем, кто узнавал себя в его исповедях, перестать себя грызть и попытаться выбраться из образа. В «Хорасе и Пите» Си Кей впервые двинулся дальше, наконец по-настоящему заступил в чисто игровое кино, не прикидывающееся псевдодокументалистикой. Из эгоцентричного сторителлера, который только и долдонит, что о себе, он одним рывком эволюционировал во вдумчивого драматурга, придумавшего искусственно сконструированный многофигурный и продолжительный сюжет с подчеркнуто ненастоящими, но выпуклыми героями, сыгранными прекрасными харáктерными, чуть возрастными актерами с четко очерченными амплуа (Стив Бушеми, Алан Алда, Джессика Лэнг). Фактически этот сериал объясняет, как появляются на свет такие лирические герои, как в стендапе Си Кея, и зрители, себя с ними отождествляющие: это всегда мужская круговая порука, порождение самовоспроизводящегося, как семейство Хорасов и Питов, патриархального режима.

Поразительно, что этот новаторский в своей методологической консервативности и дистрибуционной стратегии профеминистический сериал сегодня почти забыт. Будущее наступило быстро и для нас, и для Си Кея – для него, видимо, даже слишком быстро. Новая этика велит нам обесценить все вышесказанное новостной ретроспективой. Итак, спустя год после премьеры «Хораса и Пита», незадолго до релиза первого авторского полного метра Си Кея «Я люблю тебя, папочка» (I Love You, Daddy; 2017; не слишком удачная попытка обновить стилистику Вуди Аллена), в СМИ комику предъявили обвинения в неподобающем поведении – он предлагал знакомым женщинам посмотреть, как он мастурбирует. Часто это были его подчиненные или просто начинающие восхищенные стендаперки, но Си Кей не понимал, что делает эти предложения сексуального характера, находясь в позиции силы. Однажды Си Кей «просил» двух комикесс, те решили, что он шутит, засмеялись, а он воспринял это как согласие и приступил. В другой раз женщина слышала, как Си Кей трогал себя, пока разговаривал с ней по телефону. Избежим оценок этих проступков, за которые Луис Си Кей публично признал вину. Сняв «Хораса и Пита», он двинулся наперекор прогрессу, и в отместку течение быстро унесло его на слишком большую глубину, откуда не выплыть. Заслуженно или нет – не так уж важно, если спасателю с берега все равно не разглядеть утопающего далеко за буйками.

Напомним, «Хорас и Пит» был для Си Кея попыткой отойти от стендапа, избавиться от лирического героя, вернуть в кинофицировавшиеся сериалы большую драму театрального свойства. Но после публичного скандала с ним расторгли контракт абсолютно все – от Netflix до HBO: он стал слишком токсичным активом и потерял миллионы долларов. Лишь в 2019-м он вернулся, но уже не в кино, лишь в стендап. Теперь для него в меню навсегда останется только один вид пива. ◆

Сергей Сдобнов

НЕВЫНОСИМАЯ БЛИЗОСТЬ МИРА

«Нормальные люди»
Normal People
По роману Салли Руни
Авторы сценария Элис Бёрч, Марк О'Роу, Салли Руни
Режиссеры Леонард Абрахамсон, Хетти Макдоналд
Операторы Сьюзи Лэвелл, Кейт Мак-Калло
Художник Люси ван Лонкхуизен
Композитор Стивен Ренникс
В ролях: Дейзи Эдгар-Джонс, Пол Мескал, Десмонд Иствуд, Эшлин Макгакин, Сара Грин, Фрэнк Блейк, Индия Маллен, Элиот Солт, Инна Хардвик, Шон Дойлс и другие
BBC Television Centre, Element Pictures, Hulu Originals
Ирландия
2020 (1 сезон)

Роман и сериал Салли Руни обсуждали с яростью соседей по коммуналке. Всем хотелось высказать накопленную годами радость или непонимание. Россия оказалась страной нормальных людей с непроговоренным и неудовлетворенным запросом на разговор о чувствах. Миллениалы, бумеры и зумеры устали от романтически-мыльных диалогов и дождались разговорного кино про отношения в двенадцати получасовых сериях. Сцены сексуальной близости продолжаются в общей сложности 41 минуту 15 секунд. Слово «близость» имеет принципиальное значение: выяснилось, что поцелуй снимать гораздо сложнее, чем секс, потому что целоваться всегда надо по-настоящему. Над этими сценами работала координатор интимных моментов Ита О'Брайен («Половое воспитание»); ее профессия стала привычной в киноиндустрии после скандалов вокруг Харви Вайнштейна.

Главные герои – Марианна (Дейзи Эдгар-Джонс) и Коннелл (Пол Мескал) – ирландские старшеклассники, влюбленные друг в друга: они будут бояться своих чувств до последней серии. Мальчик из бедной, по меркам развитых стран, семьи, девочка, напротив, может еще долго не думать о работе, но никто из них не бедствует. Это дети, которые имеют право просто учиться там, где хотят, не думая о прямой связи образования и заработка.

Салли Руни выстраивает свои книги (до «Нормальных людей» вышли «Разговоры с друзьями») как игру в классики. Для игры всегда нужны двое, весь мир можно сжать до влюбленной пары. В школе Марианну травят, а Коннелла, популярного спортсмена, все любят. В вузовском кампусе они меняются ролями: в компании не вписывается Коннелл, а Марианна всегда в теме. В сериале эти переходы сохраняются даже на уровне

режиссеров. За первые шесть серий взялся ирландец Леонард Абрахамсон («Фрэнк», «Комната»), за остальные – Хетти Макдоналд (отдельные серии «Пуаро» и «Доктора Кто»). Салли Руни решила до конца быть в ответе за тех, кого создала, и сама написала сценарий в соавторстве с драматургом Элис Бёрч, известной своими пьесами, работой с Кэти Митчелл и адаптацией жизненной истории Маркса для телевизора, а «Леди Макбет» для HBO.

Герои Руни продолжают обсуждать и отыгрывать политическую, прежде всего феминистскую, повестку XX века: кому принадлежат наши взгляды, слова и тела? Для Марианны и Коннелла разговоры о культуре (живопись Вермеера, «ты думаешь обо мне или о моем вкусе?», «что мы всё об этой Венеции») и политике уступают место попыткам объясниться, понять хотя бы, как устроены они сами, а новости о Сирии, митингах и прочем подождут. Марианна один раз сходит на демонстрацию и почувствует свое бессилие. Она изучает политику и историю, но не может помочь всем, значит, проще не помогать никому. О скорости мира за окном зрителям напомнят обрывистые диалоги, краткость – сестра миллениала. Кажется, тот, кто в кадре начинает говорить не про отношения, сразу проигрывает: в мире Руни он – один из разрушителей близости.

Для разговора о близости выбраны подростки – потому, что время между детством и взрослым миром идеально подходит для эстетики провалов. Именно тогда понимаешь: родственные связи не работают, отношения причиняют больше боли, чем радости. Секс помогает Коннеллу и Марианне забыться. Влюбленные спасаются в объятиях друг друга от мира, который живет по каким-то странным законам: их надо соблюдать хотя бы на людях, чтобы не сойти с ума окончательно. Хотя у главных героев будут меняться партнеры, но обнаженными – физически и эмоционально – мы увидим только их двоих.

Стоны в постели или учащенное дыхание перед панической атакой: как каждый день не хватает документации этих ощущений. Как не хватает света, которым залиты первые серии «Нормальных людей». Коннелл и Марианна создают свое минимальное общество из двух людей и бегут от одной зависимости к другой: «Мне кажется, наша дружба была легче […] если бы не было другой части отношений». Даже мысль о признании связи как о чем-то навязанном другими пугает героев. Коннелл после прочтения сцены замужества в «Эмме» Джейн Остин в волнении закрывает книгу.

Перед нами герой, который не хочет обижать женщину ни словом, ни делом. Если проанализировать слова Коннелла, то выяснится, что чаще всего он говорит Марианне «я тебя понимаю», «прости», «спасибо». Он мужчина, для которого сексизм невозможен и невыносим. Марианна добровольно проговаривает, что хочет быть в его власти, иногда она жаждет проявлений этой зависимости, но он никогда не ударит ее. Он не может позволить себе насилие даже по договоренности. Как герой мифа о рыцаре и принцессе, Коннелл каждый день

побеждает дракона в самом себе, но со стороны его рыцарство выглядит неуверенным и безответственным. Он не просто слышит и слушает партнера, но и всегда ждет решения от него.

Каждый из нас хоть раз в жизни станет «нормальным человеком». Коннелл сказал одно, а Марианна услышала другое, они не проговорили другу другу самих себя и разошлись на несколько лет, как если бы у человека было много жизней и он имел право на повтор. Все размолвки и встречи Марианны и Коннелла показывают: чувства и отношения не могут развиваться сами по себе. Близость – это труд, который позволяет нам чувствовать себя рядом с любимым «не так, как с другими».

Чтобы это ощущение не забывалось, Руни вдавливает кнопку ностальгии до упора. Отдельный, универсальный, притягивающий нас к экрану мотив – воспоминания о прошлом, которое всегда будет казаться лучше настоящего. Коннелл боится «большого мира», где нет знакомых и надо делать выбор. Кажется, что время учебы полно решений, но фактически и в школе, и в вузе нас оценивают посторонние. Коннелл встречается со старыми знакомыми на похоронах школьного приятеля и переживает эту смерть как утрату ближайшего человека, хотя фактически нам показывают неизбежный разрыв с прошлым. Великая иллюзия повторяющегося опыта притягивает к «нормальным людям» разные поколения зрителей, которые всегда готовы прожить молодость героев вместе с ними.

Культ прошлого связан с полусознательной тягой не забыть быстро протекающую по ленте фейсбука жизнь. Проще всего запомнить миф о «времени, когда все еще можно было изменить», универсальную историю о рыцаре, спасающем принцессу от непонимающей семьи, общества и ее самой. Культ возник и вокруг самой Руни: в англоязычных странах в любой дискуссии на книжную тему довольно быстро речь заходит о «Нормальных людях», следующая стадия преданности – презрение к тем, кто не любит или вовсе не знает эту историю.

«Нормальные люди» претендуют на звание сериала-триггера для зрителей разного возраста. Одни узнали себя, другие – свои мечты, третьи – прошлое, которое с ними уже никогда не случится. Очень просто полюбить или возненавидеть мир Руни, потому что он все время напоминает тебе о чем-то в тебе самом – переписку в мессенджерах, личную историю, в конечном счете ежедневную жизнь. Во многом «Нормальные люди» неуникальны, их события, характеры героев, сеттинг посредственны. Руни называли Сэлинджером для поколения Snapchat, но герои самого известного затворника литературы особенные, а «нормальные люди» просты до скуки. Однако в начале 2020 года скука оказалась актуальной. Люди желают простого досуга и права ничего не желать. Критика саморазвития, доверие прокрастинации, обсуждение бесполезного труда… общество потребления сделало потребление неинтересным.

«Нормальные люди»

«Нормальные люди» спасают от бесконечных развлечений и предложений уникального досуга. Подростковая неуклюжесть (Коннелл говорит про любимую: «Тело у нее было мягкое и белое, как тесто»), право на провал (герои часто проигрывают, и это в порядке вещей), жизнь для себя, без большой цели, – все это нефть XXI века. Ее можно будет добывать только в отношениях между людьми и наедине с самим собой; ресурсное проклятие будет носить не национальный, а индивидуальный характер. Общество больше не сможет тебя спасти.

На роль главного чувства в «Нормальных людях» претендует не любовь, а боль. Наблюдая за тем, какие действия сверстников или взрослых вызывают физическую и эмоциональную боль у героев-подростков, понимаешь: сегодня болевой порог в европейском (и любом близком к нему по нравам) обществе изменился. Незнакомый выпивший парень на вечеринке схватил Марианну за грудь – у нее истерика; сегодня это нормальная реакция, такое поведение недопустимо и токсично. Десять лет назад та же ситуация вызвала бы скандал, драку, обиду, но не истерику. В мире, где любят «Нормальных людей», уровень насилия будет ниже. Люди стали нежнее и бережнее друг к другу.

Главное чувство, влияющее на атмосферу сериала, – это хрупкая неопределенность, которую герои невольно поддерживают, словно боятся отчетливости. Только их отношения начинают походить на дружеские – они страстно набрасываются друг на друга. Могут не общаться несколько месяцев, но опять не выдерживают, ведь вместе не так страшно. Марианна и Коннелл убеждены: свои чувства надо описать, как-то назвать – для общества, которое они сами выдумали, но и для себя тоже. Когда поймешь свои эмоции, то сможешь защитить себя от них. ◆

Антон Долин

СРЕДСТВА ЗАЩИТЫ

«Хранители»
Watchmen
По графическому роману Алана Мура и Дейва Гиббонса
Создатель Деймон Линделоф
Авторы сценария Корд Джефферсон, Джефф Дженсен, Клер Кичел, Деймон Линделоф, Стейси Осей-Куффур, Ник Кьюз, Лайла Байок, Кристал Генри, Карли Рэй
Режиссеры Николь Кэсселл, Стивен Уильямс, Стеф Грин, Андрий Парех, Дэвид Семел, Фред Туа
Операторы Алекс Дизенхоф, Крис Сигер, Грегори Миддлтон, Хавьер Гробет, Андрий Парех
Художники Кристиан Милстед, Дэвид Ли, Марк Уортингтон
Композиторы Трент Резнор, Аттикус Росс
В ролях: Реджина Кинг, Дон Джонсон, Тим Блейк Нельсон, Луис Госсетт-мл., Джеймс Уок, Эндрю Хоуард, Джессика Камачо, Джереми Айронс, Яхья Абдул-Матин II, Том Мисон, Сара Викерз, Джин Смарт, Хонг Чау, Билли Крудап и другие
DC Comics, Home Box Office (HBO), Paramount Television, Storm Studio, Warner Bros. Television, White Rabbit
США
2019 (1 сезон)

«Вы одержимы справедливостью потому, что когда-то испытали несправедливость на себе, отсюда и маски. Чтобы спрятать боль», – говорит Лори Блейк, опытная оперативница ФБР, приехавшая в Талсу, штат Оклахома, чтобы расследовать дело об убийстве местного шефа полиции. «Я ношу маску, чтобы защитить себя», – отрезает в ответ Анджела Абар, также известная как Сестра Ночь, спецагент под живописным камуфляжем. «Конечно. От боли», – невозмутимо парирует Лори.

Маска № 1: Зеркало

Он называет себя Зеркалом – по-английски это сказочное, кэрролловское Looking Glass, хотя Лори Блейк презрительно кличет его Mirror-Man, Зеркальце. В пятой серии («Маленький страх перед молнией») рассказана его предыстория. Совсем молодым он пережил страшный катаклизм 1985 года: тогда гигантский инопланетный кальмар атаковал Нью-Йорк, убив несколько миллионов жителей, но сплотив человечество общей угрозой и предотвратив неизбежную ядерную войну. Уэйд Тиллман – тогда испуганный мальчик-девственник – в компании других христиан-фундаменталистов пришел в парк развлечений с проповедью близкого апокалипсиса. Как ни странно, он был прав, но утешения в этом мало. Догола раздетый и униженный глумливой девчонкой в комнате кривых зеркал, он чудом избежал смерти; травма осталась на всю жизнь.

Теперь он служит в полиции Талсы и скрывает лицо под маской из отражающего зеркального материала. Суперспособность Тиллмана – умение читать правду по глазам: на допросах и фокус-группах он следит не за ответами, а за взглядами респондентов, без труда изобличая фальшь. Его секрет – параноидальные страхи: Зеркало развелся с женой, поселился в бункере, не выходит на люди без шапочки из фольги. Он боится, что за

ним следят, что конец света по-прежнему близок. Как многие параноики, Зеркало не так уж неправ.

Половина героев «Хранителей» пришла из первоисточника – культового графического романа Алана Мура и Дейва Гиббонса, в конце 1980-х совершившего революцию в этом своеобразном жанре: новая сериальная версия, созданная под началом шоураннера Деймона Линделофа, – нечто среднее между сиквелом, перемещенным в 2019 год, фантазией по мотивам и постмодернистским переосмыслением той знаменитой книги. Вторая половина героев, среди которых Зеркало, – абсолютно новые персонажи, живущие в том же мире, главное условие которого (напомним) в гиперреалистическом подходе к супергероям: в параллельной Америке, где Вьетнам стал 51-м штатом США, а страной уже больше двадцати лет правит президент Роберт Редфорд, мстители в костюмах и масках существовали на самом деле, были запрещены законом в 1977 году, но продолжили существовать подпольно. Почти никто из них сверхъестественными способностями не обладал. Обычные ряженые, еще и травмированные.

Зеркало, сыгранный коэновским любимцем, длиннолицым Тимом Блейком Нельсоном, не способен ни на какие чудеса. Но его честность и испуганный взгляд неплохо служат проводниками для зрителя, видящего в его маске собственное отражение. Зеркало поможет освоиться во вселенной «Хранителей», такой не похожей ни на знакомую реальность, ни на бравурные голливудские кинокомиксы о супергероях, спасающих мир. Эти не спасают – скорее сами надеются спастись, когда надежды пойдут прахом.

Маска № 2: Роршах

Любимцем читателей в «Хранителях» Мура – Гиббонса был персонаж по имени Роршах – шагнувший на страницы из старых нуаров чудак в плаще и шляпе, с тяжелым прошлым, лицо скрыто под тканью с пятнами Роршаха, постоянно меняющими форму. Невзирая на изменчивость второго лица, Роршах гордился своей бескомпромиссностью, которая в конечном счете и становилась причиной его смерти. На возвращение персонажа в сериале надеяться не приходилось.

Вместо него в Талсе из руин встала армия, надевшая маски Роршаха и назвавшая себя «Седьмой кавалерией». Апокалиптичненько. Живут в трущобах, ненавидят инородцев, иноверцев, цветных и либералов. Готовятся отомстить за захват своего города. Талса выбрана как место действия не случайно, это вам не условный выдуманный Твин Пикс или Хокинг. В 1921 году именно там случилась знаменитая расовая резня, когда были убиты десятки, избиты сотни, а арестованы тысячи чернокожих: с этих жутких сцен стартует сериал.

В альтернативной Америке «Хранителей» администрация Редфорда предлагает компенсации потомкам пострадавших, которые возвращаются в Талсу. Результат – обострение конфликтов на расовой почве, страх новых погромов и, наконец, катастрофа: массовое убийство

«Хранители»

Иллюстрации к статье предоставлены Amediateka

полицейских в ходе так называемой Белой ночи за три года до начала событий. После этого маски надели буквально все. «Седьмая кавалерия» – чтобы не быть узнанными. Полиция – чтобы себя обезопасить. Немногочисленные плюющие на официальный запрет Хранители – чтобы иметь возможность вершить самосуд (хотя в основном и они детективы под прикрытием). Срежиссировал этот маскарад благообразный политик-популист – сенатор Джо Кин-младший (Джеймс Уок), сын того самого политика, который когда-то запретил героев в масках.

Парадоксы-перевертыши радуют не всех. Поклонники Роршаха возмутились. Их герой не расист! Да, он был правым и конспирологом, но хотел счастья для всех. И если «Седьмая кавалерия» намекает на Часы Судного дня, записывая пугающие видео в адрес полиции, то Роршах надеялся предотвратить кровопролитие. Линделоф осознанно идет на радикальную ревизию. Недаром же маска Роршаха так изменчива. Когда бескомпромиссные романтики объединяются в армию, они становятся по-настоящему страшны. С другой стороны, полицейские в масках (даже когда это милая маска панды, офицер Панда заведует раздачей оружия) навевают не меньший ужас. Кажется, за прошедшие десятилетия человечество мало чему научилось. Особенно выпукло это показывает альтернативная Америка, в которой нет ни современных компьютеров, ни сотовой связи, только пейджеры (как во вдохновлявшей авторов классической «Прослушке»).

Возможно, «Седьмая кавалерия» слишком вольно истолковала наследие одиночки Роршаха. А может, просто не решилась надеть по старинке колпаки и балахоны ку-клукс-клана. Завязка новых «Хранителей» – линчевание бравого шефа полиции Талсы, усача Джадда Кроуфорда (Дон Джонсон): неизвестные вешают его на дереве. Его безутешная коллега Анджела на поминках оказывается в спальне

«Хранители»

Кроуфорда и находит в шкафу его тайник. Там белый балахон и колпак с прорезями для глаз.

Нелишне вспомнить о том, какие именно маски были в ходу в Америке до тех пор, как появились первые супергерои в масках. Особенно в южных краях.

Маска № 3: Ночь

В «Хранителях» нет единого героя, но есть сквозной персонаж, тоже новый. Анджела, она же Сестра Ночь, по ночам – беспощадная воительница, днем – любящая жена и нежная мать троих приемных детей, доставшихся ей в наследство от убитого в Белую ночь напарника. Ее образ – элегантная монашка-ниндзя, равно виртуозно владеющая любым оружием. Исполнительница роли – сорокадевятилетняя Реджина Кинг, звезда афроамериканского кино, лауреатка «Оскара», а иногда и режиссер. Тайны и сюрпризы редфордовской Америки мы открываем вместе с ней.

Мало того что «Хранители»-2019 оказываются первым мейнстримным супергеройским кинокомиксом, где рулит чернокожая женщина отнюдь не модельной внешности, – вдобавок к этому Анджела несет груз коллективной вины за Вьетнам, завоеванный и раздавленный Штатами. Ее героиня родом оттуда, она дочь военных. Родители погибли в результате теракта, она пошла по их стопам служить в армию. Но неожиданная встреча вернула ее на землю предков, в Талсу.

Анджела стала своей среди стражей порядка, выжила в Белую ночь, заслужила уважение и почет, возглавляет самые рискованные налеты и дружит семьями с шефом полиции. Конструкция рушится, когда в доме умершего друга Анджела находит балахон ку-клукс-клана. А когда обнаруживает его убийцу, прикованного к инвалидному креслу

чернокожего старика ста с лишним лет, узнает нечто еще более невероятное: бессильный злоумышленник – ее родной дед. К этому моменту тот исчез без вести, унесенный таинственным аппаратом в поднебесье вместе с машиной Анджелы.

Поначалу выглядящая как ходячий стереотип нового стандарта политкорректности, Сестра Ночь – самый растерянный и одинокий персонаж «Хранителей». Она не знает, с кем ей быть. С братьями по оружию, которых возглавлял скрытый расист? С его непримиримыми врагами – открытыми расистами? С неожиданно обнаружившимся дедом – самопровозглашенным мстителем? Ночь выбирает единственный остающийся вариант: на время сложить оружие и попробовать разобраться, кто есть кто и кто такая она сама. Более глубокого кризиса идентичности американские супергерои, возможно, не переживали никогда. Оказывается, твой главный противник – маска, без которой ты себя не представляешь. Зеркало.

Маска № 4: Правосудие

Первым героем в маске, чья личность так и осталась нераскрытой, во вселенной Мура – Гиббонса был Правосудие в капюшоне. В графическом романе немало намеков на его личность: не был ли он цирковым силачом, который стал сражаться с преступниками в начале 1940-х из-за открытых симпатий к Гитлеру? Однако окончательного ответа авторы не давали. Линделоф воспользовался лакуной, чтобы предложить альтернативную версию.

По сюжету сериала чернокожий старик – роль играет живая легенда, восьмидесятитрехлетний Луис Госсетт-младший, один из первых афроамериканцев-оскароносцев, – оставляет внучке банку с таблетками. Анджела узнает у Зеркала, что это за медикаменты. Оказывается, препарат называется «ностальгия» (в комиксах – бренд парфюма), он сохраняет и передает воспоминания. Выпив их залпом, Анджела чудом остается в живых: едва не стирается ее собственная личность. Зато она узнает все о деде, а вместе с ней и мы. Его предыстории полностью посвящена изысканная по форме, почти целиком черно-белая серия «Хранителей», поставленная Стивеном Уильямсом, продюсером и режиссером многих ключевых серий «Остаться в живых» (он и принес всемирную славу Линделофу).

«Хранители» открываются сценой в кинотеатре, где завороженный ребенок смотрит ковбойский боевик об отважном черном шерифе, скрывающем лицо под капюшоном. Потом разражается ад: начинается резня в Талсе, на дворе 1921 год. Родители убиты, мальчик по имени Уилл чудом спасен, сам он вытаскивает из горящих обломков девочку-младенца. В родном городе выросший Уилл поступает в полицию и гордится своим новым статусом. Но вскоре понимает, что в Талсе творятся жуткие дела и полиция прикрывает их. Его наивная попытка вмешаться приводит к тому, что коллеги чуть не вздергивают его на ближайшем дереве.

Мы наблюдаем за рождением супергероя. Надетый Уиллу на голову в момент экзекуции мешок превращается в костюм, петля на шее становится грозным атрибутом возмездия. Теперь он одиночка-мститель, раскрывающий тайны куклуксклановцев в погонах, членов тайного общества «Циклоп» (бульварная экзотика отлично соответствует черно-белому стилизованному антуражу серии).

Выходит, черная Анджела – не белая ворона среди полицейских Талсы, она полноправная наследница героя в маске. А надел он маску из страха: нападение – лучший способ защиты. Травма Уилла усилена его бисексуальностью: напарник по супергеройскому объединению капитан Метрополис становится его любовником как раз перед предсказуемым разводом с женой, не выносящей долгих отлучек и рискованного хобби мужа. Только в голливудских блокбастерах каждая девушка мечтает жить с супергероем; на самом деле мало кто выдержит такое.

Как вам это? Первый супергерой Америки – чернокожий гей! Шестая серия, озаглавленная «Это необыкновенное существо», лучше других демонстрирует уникальную эстетику «Хранителей» – местами нарочито карикатурных, кое-где схематичных и сухих, наследующих скетчевой условной манере комикса, но во всех отношениях противоположных мейнстриму. Он здесь превосходно пародируется – как в стилизованном немом вестерне, так и в телесериале «История американских героев»: он составляет фон основному действию и рассказывает «официальную» историю Правосудия в капюшоне, в которой раскрыта пикантная тайна его сексуальной ориентации, но, конечно же, скрыт цвет кожи.

Маска № 5: Угроза

В мозаичных, концептуально лишенных единого фабульного или персонажного центра «Хранителях» множество колоритных героев (чего стоит Скользкий человек!), чьи линии не раскрыты. Обиднее всего за амбала в спортивном костюме и алой маске по прозвищу Красная Угроза (Эндрю Хоуард) и его напарницу, колоритную Пиратку Дженни (Джессика Камачо) в старомодной вуали. Угроза говорит с русским акцентом и ничего не боится, про Пиратку известно и того меньше.

Их присутствие в сериале – знак проблематичной преемственности по отношению к комиксу Мура – Гиббонса. В придуманных ими 1980-х, где правил Никсон, а русские завоевывали Афганистан, над миром нависала опасность ядерного Армагеддона; советская угроза, мифическая или реальная, заставляла творить жуткие вещи. В 2019 году русский – один из положительных героев, и никого это не смущает. Что до Пиратки Дженни, то она – напоминание об одноименной балладе из «Трехгрошовой оперы» Брехта – Вайля: в ней женщина ждет прибытия в город пиратского корабля, который отомстит его жителям за насмешки над ней. На этой же истории основан комикс «Легенды Черной шхуны», вставной сюжет у Мура – Гиббонса (а впоследствии «Догвиль» Ларса фон Триера), ведь в их Америке, где герои в масках стали обыденностью, истории в картинках чаще посвящали пиратам.

«Хранители»

И Красная Угроза (ужас перед русской угрозой), и Пиратка Дженни (кошмар пиратской расправы) олицетворяют фобии, пластичный, но обязательный для американского массового сознания образ врага, который и рождает супергероев-мстителей. В чем одни «Хранители» похожи на других и в чем противоположны «Мстителям» и «Лиге справедливости», так это в анализе и разоблачении фобий, заставляющих как персонажей, так и публику столкнуться с единственным подлинным врагом: своим отражением.

Маска № 6: Часы

Заставка к каждой из двенадцати (как же еще!) глав «Хранителей» Мура – Гиббонса: Часы Судного дня. С каждой главой время все ближе к полуночи, концу света. В «Хранителях» Линделофа об этом забыли – теперь в Талсе строятся новые Часы: так называемые Часы тысячелетия, проект эксцентричной миллионерши госпожи Чьеу (Хонг Чау).

Она впервые появляется в четвертом эпизоде – If You Don't Like My Story, Write Your Own («Не нравится моя история, напиши свою»); эти слова, как и остальные названия эпизодов, возникают прямо внутри кадра незамеченные персонажами – мы в настоящем рисованном комиксе. Вполне в этом духе выдержано и магическое появление Чьеу в доме супружеской бездетной пары: богачка приходит незваной и предлагает искусственно выращенного из их генетического материала ребенка в обмен на землю, где стоит их дом. Там и будут построены Часы тысячелетия, назначение которых пока остается таинственным. Ясно лишь одно: Чьеу всемогуща и не остановится ни перед чем, к чему бы ни стремилась.

Покупательница империи Адриана Вейдта – когда-то богатейшего и умнейшего человека Америки, члена команды Хранителей, – Чьеу наследует его философии и моральному кодексу слегка карикатурного

«Хранители»

капиталиста-либертарианца. Она клонирует собственную мать, которую выдает за дочь, а использует как ассистентку, выращивает посреди Талсы технически-экологический оазис, планирует преобразовать мир и уже сделала немало, выбросив на рынок таблетки «ностальгия». Чьеу – живое воплощение всех страхов, которые питают консервативную Америку «Седьмой кавалерии»: иностранка, азиатка, со своей системой ценностей и грандиозными деньгами, готовая скупить и переделать под себя землю их предков, будто (или не будто, а на самом деле) в отместку за когда-то случившееся завоевание ее исторической родины, Вьетнама.

Эту неоднозначную и сложную героиню – возможно, самого причудливого из оригинальных персонажей Линделофа – играет Хонг Чау, звезда фильма «Короче» Александра Пейна. Ее прообраз – легендарная вьетка Чьеу Тхи Чинь, в девятнадцать лет возглавившая восстание против завоевателей из Китая (дело было в III веке нашей эры).

Интереснее всего то, что Чьеу смыкается в своих задачах со своими антиподами – расистами-реднеками из «Седьмой кавалерии». И она, и они надеются, что часы пробьют для нынешней Америки в последний раз, и все навсегда изменится. Тиканье часов превосходно выражено в бесстрастно-ритмичном, минималистском и совершенном в своей холодной расчетливости саундтреке Трента Резнора и Аттикуса Росса, членов группы Nine Inch Nails, музыкальных соратников Дэвида Линча и Дэвида Финчера.

Маска № 7: Фараон

Единственный, для кого сделано исключение – при его появлении звучит исключительно благородная и банальная классика в диапазоне от Моцарта до Бетховена, – сам Адриан Вейдт (Джереми Айронс). После

продажи бизнеса Чьеу он исчез с горизонта, и весь мир ломает голову куда. Еще больше недоумевают зрители сериала. Ведь пространство, в котором существует Вейдт (никогда еще британский аристократизм Джереми Айронса не был настолько пародийным и величавым), ничем не напоминает утопающую в хаосе Талсу.

Величественная природа, богатая усадьба, обставленная с неслыханным шиком, и одинокий скучающий лорд, которому прислуживают вышколенный мажордом мистер Филлипс (Том Мисон) и безупречно вежливая экономка миссис Крукшанкс (Сара Викерз). Они приносят ему торт, зажигают свечи и поют «С днем рожденья тебя». Каждый день. Или каждый месяц? Не разберешь – все дни похожи один на другой.

Не только дни. На второе-третье включение из отдельного мирка мы начинаем замечать его странности: оказывается, идентичных Филлипсов и Крукшанкс вокруг Вейдта – неисчислимое количество. Иногда он их пытает или убивает, режет на куски и сжигает заживо, запускает куда-то при помощи самодельной катапульты (одни Филлипсы и Крукшанкс помогают расправляться с другими). Рабы принимают страдания беспрекословно. Забавы с клонами – единственное развлечение Вейдта в тюрьме, ведь эта вселенная, без сомнения, лишь комфортабельная тюрьма, откуда ему никак не сбежать, пока выход охраняет таинственный Страж врат в маске… под которой – точно такой же Филлипс.

В финале «Хранителей» Мура – Гиббонса бывший герой в маске Вейдт, принявший пышный древнеегипетский псевдоним Озимандия и взявший за модель для подражания Александра Македонского, брал на себя смелость покарать человечество, одновременно его спасая. Это он обрушивал на Нью-Йорк инопланетное чудовище, предотвратив ядерную войну. Теперь, чтобы люди помнили о казнях египетских, время от времени Вейдт насылает на них дождь из мини-кальмаров, не опасный для жизни, но поучительный. Слуги-клоны для него – те же мини-кальмары, игрушки великого фараона. Его персональное заточение – добровольно принятое на себя наказание, иронично расположенное в месте под названием Европа. Не континент, а планета, спутник Юпитера.

Сюжетная линия Вейдта – особая специя «Хранителей», предельно далекая от тем расизма и американской идентичности, насыщенная ритуальной жестокостью и абсурдом, достойным Ионеско.

Маска № 8: Бог

Но фараон-самозванец – не настоящий бог, он сам спутник Юпитера. Мир Европы, ее усадьбу и клонов создал подлинный демиург: самый могущественный и колоритный герой обоих «Хранителей» – доктор Манхэттен (Билли Крудап).

Когда-то, целую вечность назад, маленький Джон Остерман со своим отцом-часовщиком (важное значение слова Watchmen: не только

хранители, но и часовых дел мастера) убежал из покоренной нацистами Европы в Великобританию, где был принят в старинном поместье. Именно оно и встреченные там люди стали прообразами искусственной утопии, сотворенной на неслучайном спутнике Юпитера бывшим Остерманом – после того, как тот был разъят на атомы и собрал себя самого вновь, превратился в богочеловека Манхэттена, многократно спас человечество и наконец, устав от деяний, удалился жить на Марс.

Доктор Манхэттен противоположен супергероям: не прячется под костюмом и маской, а снимает с себя все человеческое, будто костюм и маску. Его синеватая кожа обходится без покровов – лишенный стыда, Манхэттен ходит голым. Раз уж он всемогущ, то зачем отказывать себе в таком скромном удовольствии?

Одни персонажи оригинальных «Хранителей» умерли, другие пропали без вести. Не Манхэттен. Он – ДНК этого проекта, его стержень и основа. Для его возвращения в сюжет Линделоф припас самый оригинальный сюрприз. Ближе к финалу сериала, когда тучи сгущаются и финальное кровопролитие кажется неизбежным, мы внезапно узнаем, что всемогущий синий бог скрыт под обличьем милейшего Кэла (эффектный Яхья Абдул-Матин II), красавца мужа Анджелы Абар. О чем сам Кэл не помнит.

Предпоследняя, восьмая, серия «Хранителей» называется «Бог заходит в Абар» (нехитрый, но точный по смыслу каламбур). Ее поставила Николь Кэсселл, режиссер трех серий, включая первую. Эта серия становится эмоциональной и сюжетной кульминацией всего проекта. Ее причудливая драматургия, смешивающая флэшбэки и флэшфорварды, напрямую отсылает к той главе комикса, в которой Манхэттен общается и прощается со своей возлюбленной на Марсе. Оказывается, все это время мы смотрели историю любви. В версии Линделофа Бог, заскучав на пустой Красной планете, спускается обратно на Землю, чтобы встретиться в баре с женщиной, увлечься ею не на шутку и воплотиться в человека на десять лет, заставив себя на этот срок позабыть о собственной божественной сущности.

Ветхозаветной развязке «Хранителей» Мура – Гиббонса, в которой Нью-Йорк постигала судьба Вавилона, Содома и Гоморры, вместе взятых, Линделоф отвечает собственным «Новым Заветом». Это решение вызвало ярость у фанатов, не желающих признавать человеческую сторону Манхэттена, верить в его способность влюбиться и пожертвовать собой. Однако именно эта одновременно ницшеанская и щемяще-сентиментальная интрига – смерть Бога во имя грядущей жизни людей – оказывается скрытой пружиной сериала, авторы которого виртуозно долго водят зрителя за нос, не открывая ему, собственно, о чем речь.

Маска № 9: Призрак

Когда-то доктор Манхэттен отринул свою природу, обретя внешний вид идеального (а значит, схематичного) человека, почти виртрувианского. Теперь, приняв черты миловидного чернокожего парня,

влюбленного мужа и заботливого отца, вместе с ними он впитал всю уязвимость человека. И обманул тех, кто охотился за его божественным могуществом – и расистов из «Седьмой кавалерии», и госпожу Чьеу с ее глобальными амбициями.

«Хранители» Линделофа и Мура – Гиббонса сходятся в одном. Вместо того чтобы удовлетворять нашу потребность в полубоге, способном спасти от любой напасти (а именно в ней причина успеха супергеройских комиксов и их экранизаций), они показывают, как комплексы, страхи и пороки тех, кто берет на себя слишком много, губят цивилизацию, а принятие хрупкости, слабости, смертности ее раз за разом спасают. Парадокс в том, что любой супергерой – искусственная, умышленная конструкция. А любой человек, даже самый маленький и испуганный, хранит в себе множество невероятных возможностей. По слову доктора Манхэттена, человек – главное «термодинамическое чудо», возможное в физике.

Последняя наследница классических «Хранителей» – агент ФБР Лори Блейк (трижды лауреатка «Эмми» Джин Смарт). Немолодая и одинокая женщина, когда-то бывшая героиней в трико и маске, возлюбленной доктора Манхэттена и Ночной Совы, тогда носила псевдоним Шелковый Призрак, теперь стала призраком себя самой. Тогда Лори приняла фамилию своей матери – Юспешик, преображенную в красивое Юпитер, теперь отказалась от претензий на божественное, взяв фамилию признанного ей отца – правительственного агента Эдварда Блейка по прозвищу Комедиант. С возрастом мы все учимся над собой смеяться.

Рассказывая бородатые анекдоты бывшему бойфренду, ныне предположительно переехавшему на Марс (для этой цели по всей Америке установлены специальные будки связи), Лори не надеется на ответ и новую встречу. Ей, как никому другому, известно, что любой сюжет конечен и ни одна маска не защитит тебя пожизненно. Впрочем, как показывают «Хранители», будут и другие жизни, маски, люди и боги и даже, возможно, богини. Кино стерпит и не такое, как прозрачно нам намекает Линделоф, собирая выживших в единственном нетронутом здании полуразрушенной Талсы – в кинотеатре.

P.S. В день, когда я пишу эту статью, вступает в действие новое распоряжение: на улицы Москвы отныне нельзя выходить без маски. ◆

Полина Аронсон

ПОСОБИЕ ПО НОВОЙ НОРМАЛЬНОСТИ

«Двойник»
(«По ту сторону»)
Counterpart
Создатель Джастин Маркс
Авторы сценария Джастин Маркс, Джина Собол, Мэган Хауанг, Эрин Леви, Мария Мельник, Джастин Бритт-Гибсон, Эми Берг, Том Пабст, Зак Шварц
Режиссеры Дженнифер Гетцингер, Алик Сахаров, Стивен Уильямс, Лукас Эттлин, Кайл Патрик Альварес, Шарлотта Брендстрём, Ханель Эм Кулпеппер, Мортен Тильдум, Чарлз Мартин, Джастин Маркс
Операторы Тобиас Датум, Мартин Руе, Люк Монпелье, Хаген Богданский, Филипп Блаубах
Художники Кнут Лёве, Дэн Бишоп
Композитор Джефф Руссо
В ролях: Джей Кей Симмонс, Оливия Уильямс, Гарри Ллойд, Назанин Бониади, Джон Фанк, Сара Серайокко, Николас Пиннок, Ульрих Томсен, Кристиане Пауль, Бетти Гэбриел и другие
Anonymous Content, Gate 34 Productions, Gilbert Films, Media Rights Capital, Starz Originals
США
2017–2019 (2 сезона)

«Отказ своевременно сообщить о симптомах является уголовно наказуемым». Биллборды со счастливым семейством, синхронно натягивающим маски, заняли фасады половины берлинских бизнес-центров. «Не забудьте пройти регулярное обследование», – напоминают они: орднунг – залог здоровья. На каждом перекрестке установлены автоматы для дезинфекции рук. Торговые центры пусты, дети на горке держатся друг от друга на почтительном расстоянии; когда один из них начинает кашлять, другие отскакивают на несколько метров и прячут лица в маски.

Добро пожаловать в новую нормальность. Если вы хотите подготовиться к будущему, смотрите сериал «Двойник» («По ту сторону», Counterpart) – учебное пособие по постковидной жизни, созданное Джастином Марксом для Amazon Starz еще в 2017 году. Больше его – будем честны – смотреть незачем: это выдохшийся уже в момент выхода коктейль из шпионских стрелялок и предсказуемого сай-фая; несвежая фантазия о «холодной войне» миров. Возьмем две части Джона Ле Карре и одну часть Кристофера Нолана – и получим историю о том, как в 1986 году гэдээровские физики (Ангела Меркель?) случайно нажали не ту кнопку и копировали мир. Была у зайки одна избушка лубяная, а стало две, абсолютно идентичные и населенные – что важно – одними и теми же людьми. Существование параллельной реальности является абсолютным секретом как в одном, так и в другом мире – большинство граждан не имеют ни малейшего понятия о том, что где-то *там* существует counterpart, их абсолютная копия, живущая своей собственной жизнью.

Но, разумеется, по обе стороны квантового занавеса имеется и своя тайная организация, занимающаяся

контактами между двумя мирами, дипломатией и отстрелом плохишей. Проход из одной реальности в другую находится в подвале здания этой (безымянной) организации – и там и здесь она расположена на территории бывшего аэропорта Темпельхоф на западе Берлина. Бóльшую часть сериала вооруженные дяденьки и тетеньки шастают через этот подвал туда-сюда, чтобы порешать проблемки и навести порядок в своих мутных делах. Они перемещаются по Берлину 1.0 (без небоскребов и «гриппа») и Берлину 2.0 (с небоскребами и «гриппом») с серьезными лицами и не менее серьезными намерениями. При этом создатели сериала настойчиво напоминают: вы не забыли, что Берлин – шпионская столица мира? Точно не забыли? Но мы вам все равно напомним! Главный герой (Джей Кей Симмонс), как родной брат, похож на главного героя «Жизни других» (Ульрих Мюе). Гонки по улицам списаны с «Родины» (Homeland). И чтобы совсем не скучать – второстепенные роли в «Двойнике» играют основные актрисы сериала «Вавилон – Берлин» Лив Лиза Фриз и Леони Бенеш. При этом оба Берлина населены исключительно экспатами, и даже выросшая (до раскола мира) в ГДР героиня не говорит по-немецки, потому что папаша ее – итальянец: видимо, соратник Альдо Моро, скрывавшийся в развалюхе на окраине Восточного Берлина от «Красных бригад».

И все же, удивительное дело, полный позавчерашних клише и бессмысленных перестрелок «Двойник» оказался невероятно актуальным за счет одного сюжетного хода: в одном из двух его измерений случается пандемия непонятного «гриппа» (the flu). Именно с нее начинаются и различия в траекториях развития двух миров, и «холодная война» между ними. Жизнь общества, находящегося в постоянной, хоть и относительно управляемой, эпидемиологической опасности, смоделирована в сериале с невероятной точностью.

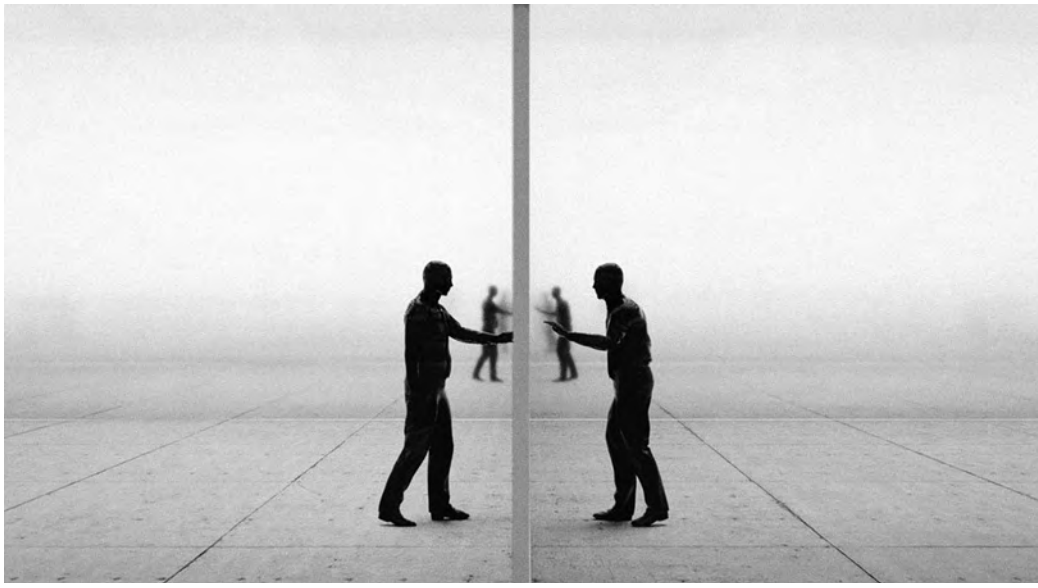
Пандемический сюжет интересен тем, что в нем нет ни антиутопической фантастики зомби-апокалипсиса, ни человеческих страстей фильма-катастрофы. Кошмар «гриппа», случившегося на Земле 2.0 в 1996 году и с тех пор ее не покидавшего, – обозримый, понятный и потому способный стать частью повседневности. Апокалипсис и катастрофа, грозящие убить всех, – это ужасный конец; пандемия «гриппа», убивающего «всего» 7 процентов населения, – это ужас без конца. История «Заражения» (Contagion; 2011) Стивена Содерберга заканчивается инкарцерацией смертельного вируса в контейнере для особо опасных штаммов. История «гриппа» в «Двойнике» не заканчивается вовсе – она продолжается и двадцать два года после первой, самой жестокой и опустошительной вспышки. Даже вакцина не меняет дела: жизнь всего общества на Земле 2.0 подчинена календарю прививок; помереть не помрешь, но «как раньше» уже не будет. Пандемия перевела стрелку навсегда, и чем дальше – тем больше различий возникает между двумя мирами.

Различие первое – технологическое. В то время как «беспандемийный» мир – это мир смартфонов и высокоскоростного интернета,

в Берлине по другую сторону темпельхофского подвала все еще пользуются кнопочными телефонами-раскладушками или даже дисковыми аппаратами. «У нас не было возможностей придумать себе такие гаджеты», – говорит с ненавистью гражданин Земли 2.0 в первом сезоне. Действительно, пока в Силиконовой долине придумывали айфон, *там* лихорадочно искали лекарства, перестраивали больницы, вводили технологии массового мониторинга симптомов. У них нет 4G, но зато их больничные палаты похожи на переехавший в отель «Адлон» офис Google: сверкающий хром, мягкий шелк и голубое мерцание неизвестных нашей науке приборов. СПИД давно излечили. На улицах и площадях нет вайфая, но есть ультрафиолетовые стенды для дезинфекции. Наконец, в вырезанном из финальной версии сериала – и выложенном режиссером Джастином Марксом в твиттер – эпизоде мы видим еще одно изобретение: рамку эпидемиологического досмотра в берлинском метро, измеряющую температуру пассажиров и сортирующую их на «здоровых» и «больных».

Различие второе – социальное. «Запомни – никаких рукопожатий», – наставляет шпиона, отправляющегося в параллельный мир, коллега-разведчик. В мире после «гриппа» царит девиз: «личное здоровье – это здоровье общества». Рисковать не только нежелательно, но и наказуемо. В кинозалах, торговых центрах и ресторанах никого нет; входя в помещения, люди надевают маски (этот само собой разумеющийся жест леденит душу). Никто не ест свинину – считается, что вирус передался людям через свиней. В целом на Земле 2.0 царит запретительно-командная риторика. Герои сериала постоянно окружены напоминаниями о необходимости соблюдать гигиенические меры – прививаться, рапортовать о первых симптомах «гриппа», наконец, не курить: курение и хранение табака карается Уголовным кодексом. В одном из эпизодов героиня достает из сумочки запечатанную в пластиковый пакет пачку сигарет, ее любовник удивленно поднимает брови. «Конфискат *оттуда*», – небрежно бросает она с видом перестроечной челночницы. В другом эпизоде главный герой с тем же видом ставит на стол бутылку «Столичной» из параллельного мира. Это приободряет: контрабанда водки и сигарет, видимо, будет сопровождать человечество при любом количестве измерений во Вселенной и при любых санитарных мерах.

Различие третье – геополитическое. Земля 2.0 в меньшей степени глобализирована, межгосударственные границы продолжают оставаться относительно закрытыми: условие, необходимое для того, чтобы вводить и снимать национальный карантин. Изиджетами там и не пахло, путешествия регламентированы и представляют собой непозволительную роскошь. Плакат в пустом торговом центре сообщает: «Париж снова открыт для бизнеса!» – и это, дорогие пассажиры «Аэрофлота», через двадцать лет после начала пандемии. Зато – мы знали это! – очистились океаны. Посол Земли 2.0 на Земле 1.0



«Двойник»

отказывается есть лобстера на приеме: «Наши морепродукты лучше, они не воняют мусором».

Наконец, различие четвертое и играющее далеко не последнюю роль: постэпидемический мир уверенно стоит на теории заговора. Среди верхушки посвященных «грипп» считается биологическим оружием, присланным из параллельной реальности, плодом человеческих рук. Именно эта теория и раскручивает механику «холодной войны» между мирами и доводит ее до «горячей» фазы, когда группа террористов отправляется на Землю 1.0 «отомстить за *наших* сограждан, умерших от *их* рук». Первыми они убивают своих Других – свои собственные копии, делящие с ними детские воспоминания и ДНК. Заняв их место, они планируют глобальную диверсию по истреблению врага.

Искать мораль в развлекательном сериале – дело неблагодарное, но здесь она очевидна. Теория заговора, доведенная до нужного градуса брожения, может угробить любое множество миров. Человек, убежденный в том, что его хотят уничтожить какие-то *они,* способен и будет истреблять подобных себе не в переносном, а в буквальном смысле: он будет убивать свой собственный counterpart, свое иное «я», себя самого.

И все же новая нормальность параллельного мира таит в себе приятные сюрпризы – помимо ароматных лобстеров. В числе прочего *у них там* продолжает записывать отличные альбомы живой и здоровый Prince. Его не взяли ни «грипп», ни старость, ни передоз. Остается надеяться, что и в нашу новую нормальность возьмут не только Льва Лещенко. ◆

Максим Селезнев

УБИКОВЫЕ СНЫ

«Маньяк»
Maniac
Создатели Патрик Соммервилл, Кэри Фукунага **Авторы сценария** Уле Мариус Алардсен, Кэри Фукунага, Дэниел Хендерсон, Хьетил Индрегар, Эспен Петрус Андерсен Лервог, Хокон Баст Моссиге, Патрик Соммервилл, Ник Кьюз, Маурисио Кац, Кэролайн Уильямс, Амелия Грей
Режиссер Кэри Фукунага
Оператор Даррен Лью
Художник Алекс Ди Джерландо
Композитор Дэн Ромер
В ролях: Джона Хилл, Эмма Стоун, Соноя Мидзуно, Джастин Теру, Салли Филд, Дэнни Хоч, Эллис Бисли, Стивен Хилл, Джеймс Монро Иглхарт и другие
Anonymous Content, Paramount Television
США
2018 (1 сезон)

Применяемый строго по инструкции, «Убик» гарантирует вам крепкий сон до утра. Утром вы проснетесь полным сил и энергии, и все вчерашние проблемы окажутся легко разрешимы! Не превышайте рекомендованной дозы.

Филип Дик. «Убик»

Может показаться, будто эти двое выдуманы такими из прихоти сценариста преувеличенного драматизма ради. Ради истории сверхавантюрного характера, подобно статуе экстра-Свободы, построенной в экранной вселенной «Маньяка» «для тех, кому не хватало одной свободы». Энни Ландсберг (Эмма Стоун) – девушка, потерявшая сестру в автокатастрофе, страдающая пограничным расстройством личности, не способная выстроить общение со своими родителями. Оуэн Милгрим (Джона Хилл) – сын богатейшего промышленника с неподтвержденным подозрением на шизофрению, преследуемый мощными галлюцинациями, вскоре ему предстоит свидетельствовать в суде в пользу своего брата, обвиненного в изнасиловании. Да ведь и сам создатель сериала Кэри Фукунага обрел наибольшую известность как постановщик всех эпизодов первого сезона «Настоящего детектива» (True Detective; 2014), сериала, вошедшего в историю телевидения и массовую культуру прежде всего благодаря эффектному, гиперболизированному образу центрального героя, нигилиста Раста Коула в исполнении Мэттью Макконахи. И все же первое впечатление оказывается не вполне верным. В этих характерах даны не столько возможности для последующих драматургических ходов, сколько обыкновенные невротические герои

нашего времени. Чьи авантюры в поисках экстра-свободы уместятся буквально в паре кабинетов экспериментальной клиники Небердин, тестирующей новые фармацевтические препараты для лечения психических недугов. В паре кабинетов, откуда они, впрочем, станут проваливаться в красочные наркотические сны, но все же внешним действиям предпочитая углубление в скрытые свойства своего сознания. Прежде каких бы то ни было головокружительных приключений единственный путеводный сюжет экранных судеб Оуэна и Энни только один – травма.

За последние десятилетия психиатрия проделала гигантскую работу по детализации психических процессов, управляющих жизнью людей. Но наградой за приобретенные знания далеко не всегда становилось прояснение, лучшее понимание личности человека, но часто лишь ускользание и усложнение душевных заболеваний и конфликтов. Специалистам, погружающимся в исследования психики, словно бы нечто откликнулось из глубины, откликнулось медленным встречным движением. Вовсе не обязательно обращаться к мистическим теориям, чтобы объяснить это острое чувство присутствия загадочной посторонней сущности на дне наших ощущений. Ведь механизмы функционирования психики уже несколько десятилетий как стали расхожими фактами культуры, а ментальные расстройства – едва ли не новыми формами идентичности. Массовая культура с ее бесконечной силой символизации явлений реальности обрушивается на каждого из нас, подсказывая симптомы «маньяка» как в самом себе, так и в любом человеке, сидящем напротив.

Поэтому, когда Энни и Оуэн со второго эпизода внезапно и без каких-либо сценарных предупреждений начинают видеть в окружающем мире странные фантастические элементы, их, элементы, легко принять за легкие галлюцинации, навеянные чем-то до боли знакомым. Автоматон в виде фиолетовой коалы, обладающий искусственным интеллектом и созданный, чтобы стать другом для одиноких людей? Причудливые кабины для поддержания жизни, куда могут прятаться уставшие от внешнего мира люди? Легальные компьютерные лавки, вынимающие из электронных каталогов компромат на людей по платному запросу? При всей несуразности подобные параноидально-психоделические фантазии давно внутри каждого из нас. «Сдвиг времени по-марсиански», «Помутнение», «Убик» – почти нет сомнений в том, что Оуэну и Энни, американцам XXI века, знакомы эти и другие романы Филипа Дика, так что они запросто способны бредить их фантазиями. Уж во всяком случае, ими бредят сценаристы «Маньяка», асинхронно смешивая в сериале сразу все этапы поисков великого американского визионера, от изучения Фрейда и Юнга до освободительных идеалов антипсихиатрии и критической роли фармацевтических препаратов.

Оказавшись в подобном галлюциногенном мире, где психические расстройства разобраны на факты культуры, где ни в чем нельзя быть уверенным наверняка, быстро понимаешь, что ту самую травму,

что мучит героев и движет сюжетом, не так-то просто локализовать. У Энни страшный случай произошел в день, когда в ее машину врезался грузовик, унеся жизнь сестры. Для Оуэна все началось с первых видений, когда к нему, робкому пятому ребенку в семье миллионера, стал являться невидимый друг, похожий на брата, внушая мысли о тайных знаках и спасении мира. По логике линейного времени травматическое событие всегда находится в прошлом, но оглянись назад – и уже не найдешь его там. Едва ли верный путь к источнику психологической раны лежит через простейший кинематографический флэшбэк. Скажем, как в классическом нуаре «Из прошлого» (Out of the Past; 1947) Жака Турнёра, где бесконечное болезненное воспоминание отнимало две трети общего хронометража, но даже там не только приносило бесславную гибель главному герою, не оставляло даже надежды на то, что его новая возлюбленная поймет и узнает о нем оправдывающую истину. А еще за несколько лет до Турнёра написано другое, литературное, предупреждение – автором, также решившим обернуться назад в поисках источника ужаса:

«Тогда я стал избегать улицы, людей. Почти перестал выходить из дому.

Однако страх вскоре проник и в мою комнату. Я стал страшиться ночи, темноты, еды. Перестал спать на кровати. Спал на полу, на тюфяке. Почти перестал есть. Насильно проглоченный кусок хлеба вызывал тошноту, рвоту.

Казалось, все было кончено. Казалось, приближается развязка – бессмысленная, дикая, постыдная.

Пусть это мое состояние остережет читателя от подобных опытов».

Процитированные слова, которые в иные моменты мог бы написать Филип Дик, на самом деле написаны Михаилом Зощенко в автобиографической повести «Перед заходом солнца», самоубийственном произведении, также углубляющемся в психические процессы и воспоминания, а кроме того, еще в конце 1930-х предугадавшем главный сюжет XX века – травму истории/прошлого.

Архитектура социального мира с середины минувшего столетия проектируется как бесконечно продляемая реакция на травматические события. Так, сегодня мы живем в реальности, чьи очертания определила трагедия 9/11. Но начало посттравматического режима существования в западной культуре, очевидно, обнаруживается в решениях, принятых после второй мировой войны. Первого события в новейшей истории Европы, прошедшего шрамом не только по судьбам отдельных несчастливцев или отдельных наций, но вывихнувшего развитие целой цивилизации, прямо повлиявшего на формирование политических стандартов. В этом свете неудивительно, что решающая галлюцинация «Маньяка», внутри которой решатся судьбы героев, будет разыграна в антураже шпионского триллера времен «холодной войны».

Медиолог Томас Эльзессер так суммировал изыскания в области теории травмы и одержимость европейской цивилизации собственными

«Маньяк»

болезнями: «Когда-то нации и сообщества стремились объединяться вокруг общих проектов, направленных в будущее (изменение мира, борьба за лучшую жизнь), что обеспечивало чувство личной причастности к коллективным завоеваниям. Сейчас вместо этого у нас есть общие воспоминания, определяющие самовосприятие, создающие связи. Что, в свою очередь, ставит значительную часть жизни под знак утраты и катастрофы, делая выживание синонимом жизни, если не ее главной целью».

Проектирование будущего через последовательное углубление в подробности травматического события из прошлого – весьма парадоксальная затея, явно запутывающая временны́е потоки. На что обращала внимание американский культуролог Кэти Карут, называя одним из важнейших болезненных узлов травмы тот сломанный темпоральный способ, которым мы ее переживаем: «Событие не поглощается или воспринимается целиком в момент его свершения, но всегда лишь отложено, как повторяющаяся одержимость». Повинуясь именно этой маниакальной страсти, героиня Эммы Стоун многократно возвращалась в худший день своей жизни, под действием экспериментальных таблеток вновь и вновь проживая сон о последних часах и минутах, проведенных с сестрой вплоть до самой автокатастрофы. Чтобы справиться с болью и попытаться исправить неразрешимый конфликт, событие вызывается на свет, а потому его действительно уже нет во флэшбэках прошлого, оно всегда в настоящем. Или в будущем – в будущем, что, подобно самосбывающемуся пророчеству, программируется на основе этих вечных возвращений. Такое функционирование времени можно назвать своеобразной психоделической версией ретрофутуризма, где о контурах (анти)утопического будущего фантазирует не

«Маньяк»

какая-нибудь из прошедших исторических эпох, но твоя персональная патология.

Вследствие всего вышесказанного неудивительно, что для сюжета о преодолении внутренних травм Фукунага просто вынужден к психоделическому ретрофутуризму прибавить ретрофутуризм буквальный, жанровый, чтобы приблизиться к контексту второй половины XX века. Ведь туда уходят корнями все наши сегодняшние представления о ментальных расстройствах, именно там скрыта главная травма современного мира. Начиная со второй и третьей серий «Маньяк», прежде действовавший с некоторым стеснением, атакует зрителя своей эксцентричной стилистикой несдержанно, рассыпая очаровательные анахронизмы и технологические противоречия. В универсуме сериала люди изобрели искусственный интеллект, но при этом над пациентами висят экраны с электронно-лучевыми трубками, а промо-ролики лаборатории исполнены в лучших образцах кича 80-х, даже воссоздавая помехи телевизионного сигнала. Компьютер способен программировать сны испытуемых, но выглядит эта невероятная машина как копия одной из первых ЭВМ, спроектированной в 1952 году, чье имя-аббревиатура к тому же звучит в точности как название сериала – MANIAC. В последующих сериях Энни и Оуэн, погруженные в виртуальные сновидения (буквально как персонажи «Убика»), хотя и не будут страдать от энтропии и скоротечного старения, но в некотором смысле повторят траекторию героев Дика. Если у последних в виртуальных снах регрессировали технические средства, прямо на глазах превращаясь во все более старые модели, то персонажи «Маньяка» проносятся сквозь микросюжеты в различных жанрах и исторических контекстах – от ироничной криминальной драмы 90-х до гангстерских саг и шпионских триллеров «холодной войны».

Жанр ретрофутуризма часто критикуется за нерефлексивное и неприкрыто ностальгическое воспроизведение прошлого и его фантастических представлений. Предаваясь фетишизации сладких образов киберпанка или ретротроники, особенно легко вынести за скобки любые социальные и политические проблемы. Что будто бы подтверждается пародийным тоном сериала Фукунаги – ядовитые неоновые цвета, в которые одеты кадры, подшучивают над «Бегущим по лезвию», некоторые из жанровых снов возникают, чтобы лишний раз удивить зрителя, а к финалу и вовсе начинаешь подозревать в «Маньяке» едва ли не чистую сатиру. Но наивная ностальгия ретрофутуризма сама по себе является симптомом и неожиданно той самой уловкой, что позволяет приблизиться к неуловимой травме. Идеальной иллюстрацией этого хода может послужить знаменитый рассказ Уильяма Гибсона «Континуум Гернсбека» (1981). Его герой, фотограф, начинает видеть на улицах американских городов образы ненаступившего, но некогда столь желанного будущего с фантастическим летающим транспортом и невероятной технологичной архитектурой в духе журнала Amazing Stories. Но вместо восторга перед грандиозными иллюзиями персонаж Гибсона очень скоро испытывает лишь утомление, переживает их как наваждение и идеальную версию… кошмара. А финальная строчка рассказа, где герой, купив стопку газет, удаляется от читателя, дает то самое искомое слово: «…пока я шел вниз по улице, прижимая к себе сверток со спрессованной внутри *катастрофой*».

Итак, Оуэн и Энни, подобно нам, видят сны о второй половине XX века, той эпохе, что грезит о будущем через интенсивное переживание своей катастрофы. Так оказывается, что наши травмы и наше детство случились не вчера. Они – ретрофутуристическая фантазия, и только в отражении их будущего мы можем уловить источник своей тревоги.

Рассказывая о судьбе невротиков Фукунаги, нельзя обойти стороной еще одного персонажа, особенным образом переживающего схожую реверсивно-футуристическую ситуацию. Уже упомянутый искусственный интеллект по имени GRTA, внешне схожий с ЭВМ начала 1950-х, на протяжении всего сериала баюкавший главных героев в опасных терапевтических сновидениях. Как выяснится ближе к финалу, GRTA была собрана из скрупулезной обработки эмоций и реакций живого человека, матери одного из руководителей проекта. Ситуация не столь необыкновенная и отдаленная от нашей повседневности, где каждый персональный компьютер в буквальном смысле впитывает чувства и образ действия своего владельца, обретает все большую волю и активно галлюцинирует на мотивы, близкие человеку, с которым он имеет дело. Как писала об электронных технологиях исследовательница Элейн Скэрри еще в начале 1990-х: «Если наши артефакты не отвечают нам, то нет никакого смысла в их создании. Мы создаем материальные артефакты, чтобы интериоризироваться в них: мы создаем предметы, чтобы они могли в свою очередь пересоздать нас».

Но именно здесь вновь срабатывает ретрофутуристическая ловушка. С одной стороны, человек привык считать главными признаками будущего именно технологическое развитие, так что GRTA становится центральным символом футуризма вселенной «Маньяка». И в то же время, поверяя машинам свои мечты и желания, мы вкладываем в них также свои неврозы и болезни. GRTA – буквальное воплощение внутреннего конфликта одного из героев сериала, ученого, не способного справиться со страхом своей матери, но втайне вписывающего ее личность (а вернее, свое болезненное представление о ней) в программный код ИИ.

В лучшей сцене сериала GRTA встречается с настоящей Гретой (Салли Филд), по образу которой она была создана. Слова о травме впервые звучат из уст машины, которая обвиняет человека в тех противоречивых и путаных чувствах, что она вынуждена испытывать и транслировать. На мгновение кажется, будто Фукунаге удалось обернуть на 180 градусов практики медиакритики – отныне не люди обращают вопросы медиа, но медиа придирчиво оценивают восприятие людей. Доктор Грета отвечает достаточно слабым аргументом, возражая, что компьютер не обладает настоящими чувствами, но пользуется лишь копиями банальнейших эмоциональных реакций. На что GRTA язвительно парирует – действительно ли человек признает свои эмоции такими банальными? Впрочем, ни в их диалоге, ни в дальнейшем развитии событий не звучит самого волнительного вопроса: каким образом ИИ будет распоряжаться приобретенными людскими эмоциями? Например, любовью к одному из своих проектировщиков, которую начинает испытывать GRTA. Едва ли предсказуемым и человеческим способом.

Пунктирно наметив возможности для действительно интересного развития темы, Фукунага спешит завершить сериал. Вероятно, главной проблемой «Маньяка» становится схожая ситуация, что мучила несчастную GRTA – как и она, Фукунага, чувствительный и мягкосердечный режиссер, влюбляется в своих героев. А потому вместо настоящей развязки дарит каждому сентиментальный нежный финал. Но если в прекраснодушие последних эпизодов всерьез верить нельзя, то, возможно, сама любовь – режиссера к персонажам, а искусственного интеллекта к пользователю, – любовь как проблема и как ключевой элемент для решения обозначенных выше конфликтов названа верно. Что позволяет вспомнить фразу Филипа Дика, написанную им о сестре-близнеце Джейн, умершей в младенчестве: «Она сражается за мою жизнь, и я сражаюсь за нее, вечно». ◆

Юлия Гулян

ОК, КОМПЬЮТЕР

«Мистер Робот»
Mr. Robot
Создатель Сэм Эсмейл
Авторы сценария Сэм Эсмейл, Рэндолф Лион, Адам Пенн, Амелия Грэй, Робби Пикеринг, Кортни Луни, Джефф Маккиббен, Кайл Брэдстрит, Корхан, Кейт Эриксон, Дэвид Исерсон, Люси Тейтлер
Режиссеры Сэм Эсмейл, Джим Маккэй, Триша Брок, Дебора Чоу, Ниша Ганатра, Нильс Арден Оплев, Кристоф Шреве
Операторы Тод Кэмпбелл, Тим Айвз
Художники Анастасия Уайт, Стивен Беатрис, Мэттью Мунн
Композитор Мак Куэйл
В ролях: Рами Малек, Кристиан Слейтер, Карли Чайкин, Мартин Вальстрём, Порша Даблдей, Майкл Кристофер, Грейс Гаммер, Би Ди Вонг, Стефани Корнелиуссен, Вайшнави Шарма и другие
Anonymous Content, Esmail Corp., Universal Cable Productions
США
2015–2019 (4 сезона)

Голливудская хакерская фигня! Я двадцать семь лет в этом деле и что-то анимированных поющих вирусов не встречал! Спорим, прямо сейчас какой-нибудь сценарист сочиняет сериал, который испортит новому поколению представление о хакерской культуре!

Из сериала «Мистер Робот», первый сезон

В 2015 году на ничем не примечательном кабельном канале USA Network вышел первый сезон «Мистера Робота» автора и режиссера Сэма Эсмейла. Сериал о хакере-мизантропе с филантропическими замашками за четыре сезона не только перевернул жизнь исполнителя главной роли Рами Малека, но и окончательно утвердил за сериалами право ставить в центр действия антигероев.

Инженер кибербезопасности Эллиот Алдерсон (Рами Малек) глушит одиночество морфином и терпит работу в безликом оупенспейсе только ради того, чтобы каждый день встречать там подругу детства Анджелу (Порша Даблдей). Его жизнь заиграет новыми красками с появлением нагловатого, беспринципного Мистера Робота (Кристиан Слейтер). Он завербует Эллиота в подпольную группировку: талантливые хакеры планируют подорвать действия того самого финансового конгломерата E Corp (или Корпорации Зла), на который работает Эллиот; заброшенный парк игровых автоматов Fun Society на Кони-Айленде, в вывеске которого отпало две буквы, и послужил названием группировки. В команде F Society особенно выделяется Дарлин (Карли Чайкин): из взбалмошной хакерши в образе то ли Марлы Сингер, то ли Лолиты, которую она играет в первом сезоне – там

у нее реплик еще меньше, чем доверенных ей строчек кода, – она вырастет до ведущей, а порой и затмевающей Малека роли. Дихотомия Малека – Слейтера очевидно отсылает к капитализму и шизофрении «Бойцовского клуба»: авторы и не скрывают этот источник вдохновения. Долго уговаривать Эллиота не приходится – поводов ненавидеть капиталистическое общество у него достаточно. Его знаменитый монолог «Нахрен общество» обличает всех, от Стива Джобса, эксплуатировавшего детский труд, до лицемерных пользователей инстаграма. К тому же от действий Корпорации Зла некогда умер отец Эллиота. Так что герой начинает праведную и на удивление правдоподобную хакерскую атаку на тот самый один процент самых могущественных людей планеты.

Сэм Эсмейл и сам был когда-то программистом (очень посредственным, как он признавался), а еще раньше – разъяренным студентом, который хотел походить на Холдена Колфилда. Так же как и у Малека, у Эсмейла египетские корни, и он пристально следил за «арабской весной», положив заряд ее диджитал-протестов в основу «Мистера Робота». Второй, уже визуальный, референс – движение Occupy Wall Street: в маске Гая Фокса будут записывать свои публичные заявления агенты F Society. Из этих трех составляющих и вырос сценарий «Мистера Робота» – полного метра, переделанного в пилотную серию, которую, к удивлению авторов, взял в производство кабельный канал USA Network. Пилот показали в 2015 году на South by SouthWest – фестивале, одержимом технологиями и будущим. За первый же сезон «Робот», вышедший с опережающим время логлайном «Нашу демократию хакнули», получил два «Золотых глобуса» за лучший драматический сериал и лучшую роль второго плана (Кристиан Слейтер), а также «Эмми» за лучшую мужскую роль (Рами Малек). После такого успеха сериал продлили до четвертого, теперь уже точно финального, сезона.

Дело, конечно, не в том, что «Робот» предвосхитил и взлом серверов Sony, и события типа публикации баз данных Ashley Madison. Клиническая депрессия, социофобия, дневная работа в офисе и ночная работа черт знает где, запутанные отношения и задранная планка ожиданий – в 2015-м многие зрители узнали себя в сутулом парне, одетом в худи.

Рами Малек вообще обязан сериалу если не всем, то многим. Игравший до судьбоносного кастинга преимущественно роли хара́ктерные и национально окрашенные вроде террористов или фараона в фильме «Ночь в музее: Секрет гробницы» (2014), Малек в «Мистере Роботе» впервые оказался в центре событий – и окончательно провозгласил эпоху антигероев: надломленных, слабых, но волевых и мрачных чудаков, у которых из суперспособностей разве что невиданной силы обида на весь мир. Пока экраны мультиплексов все больше захватывали Икс-мены, за последние пять лет сериалы окончательно стали прибежищем многогранных аутсайдеров, которые в силу хронометража успевали и рассказать свою непростую историю, и влюбить в себя публику, находившую с изгоями всех мастей куда больше общего.

Эллиот – последний из рыцарей, и, как Дон Кихот, он сочетает в себе черты лукавого мудреца, ловко разоблачающего современность, и простодушного, пусть и бесстрашного, безумца. Он не может отвернуться при виде несправедливости, потому что знает, что дьявол сильнее всего, когда никто не смотрит в его сторону – как программа «Демон», которая запускается в фоновом режиме без вмешательства пользователя. «Отслеживания, логи, уведомления, базовые влечения, вытесненные воспоминания, неосознанные привычки – они всегда с нами. Мы стараемся поступать правильно, но выходит одна ерунда, потому что намерения не имеют значения – не они движут нами, а демоны, а у меня их больше всего» – закадровый голос Эллиота сопровождает его на очередное дело. Эсмейл не боится перегнуть палку: закадровый голос, не всегда филигранные оммажи, юношеский максимализм, которым пышут все персонажи младше семидесяти… Герой Эллиота наивен в своей уверенности, что мораль в мире можно восстановить перераспределением богатства, невидимую руку рынка можно направить и для этого достаточно согласиться на сомнительное сотрудничество с министром крупнейшего, пусть и враждебного, государства (а ведь, казалось бы, никнейм «Темная армия» кое-что да предвещал).

При всей мизантропии (или благодаря ей) Эллиот как никто умеет взламывать людей. «Хакнуть людей легко – достаточно слушать их, и уязвимость засияет неоном у них на лбу». При этом Эллиот и его сестра – мастера лоу-фай хака. Чтобы проникнуть в самое защищенное здание хранилища данных, Эллиот создает страницу в Википедии о себе как о медиамагнате. Чтобы запустить эксплойт в тюремную сеть, Дарлин прикидывается дурочкой и отвлекает полицейского в машине поблизости. Кажется, что ради этого хулиганского, профанирующего реальность веселья Дарлин и вступает в F Society. В финале сериала она признается, что делала это все в первую очередь потому, что было здорово снова потусить с братом.

Иногда хакерская рутина монтажно подсвечена другими сценами вроде исполнения Everybody Wants to Rule the World в караоке, но чаще это отдельные setpieces. Возможно, «Мистер Робот» – первый скринлайф-сериал, и дело не во внушительном хронометраже, отведенном на всматривание в экраны мониторов. Да, Эсмейл мастерски накручивает саспенс неподходящими паролями и пресловутыми тремя точками в ожидании ответа собеседника или полосой загрузки, которая движется невыносимо долго, когда герой в опасности. Но, кажется, завороженность Эсмейла – другого порядка. «Мистер Робот» – скринлайф в самом широком, медиаархеологическом смысле, где монитор компьютера – такой же экран, окно в другое пространство, как полотно Вермеера, фотография Надара и кинематограф, с одним лишь отличием: экран компьютера предполагает сосуществование нескольких окон, расщепляющих внимание пользователя. Соседство в равной степени значимых блоков данных – что, как не отражение шизоидного сознания самого Эллиота?

«Мистер Робот»

В том, как Эсмейл монтирует взгляд, как пароль в виде звездочек становится фетишем, как разгадка кода из чисел Перрена приковывает внимание одним своим присутствием, а не значением (общим знанием теорию чисел никак не назовешь), как в черных цифрах, мельтешащих на белесом фоне, рябит неравномерная поверхность экрана монитора, сквозит интерес к «экрану реального времени» – тому, что берет свои истоки у радара, первого экрана, отражающего изменения референта в реальном времени: такое изображение создается путем последовательного сканирования, как это определял Лев Манович еще в 1994 году. Разумеется, для экрана современного монитора это сканирование настолько быстрое, что практически неуловимо глазом, но благодаря фиксации кинокамерой, а иногда и рапиду мерцание все-таки улавливается. Возможно, отсюда же и любовь Эсмейла к магнитным носителям – то и дело макгафинами оказываются то аудио-, то видеокассеты: «Зачем мы вообще записывали обращения F Society на VHS? Типа это круто? В Final Cut до фига фильтров!» Не удивительно, что и зазоры в сознании такого ненадежного рассказчика, как Эллиот, передаются через цифровые глитчи и джампкаты – так сбоит его радар.

Причем интерес Эсмейла к деформации современного экрана распространяется и на статичное изображение. Все главные герои в судьбоносный момент оказываются перед аналоговым «экраном» с множеством равноценных окошек-портретов. Как Эллиот лучше всего воспринимает людей в их плоскостном, «хакнутом» виде, так и Дарлин будто бы впервые прозревает на допросе в ФБР, когда видит во всю стену склеенный «кастинг» фигурантов самого громкого хакерского – их – дела. Есть что-то до ужаса обескураживающее в этом столкновении лицом к лицу Дарлин со всеми, кого она любила или

ненавидела, – тут распечатаны портреты и только что застреленного бойфренда (уже успели перечеркнуть красным), и единомышленников по F Society – кого-то уже нет в живых, остальные в розыске, – и самой Дарлин. Камера всматривается в безучастные, рябые от дешевой печати лица, скользит по участливым стрелочкам от одного портрета к другому, от жертвы к подозреваемому, от сестры к брату, обнаруживая весь масштаб бедствия общества: они все давно под колпаком федералов. Так цифровая рябь передает обыденность тревоги.

Не оттого ли особое значение приобретает и расфокус? Чем дальше, тем чаще Эллиот проваливается в полусомническое состояние и даже когда видит отчетливо – не узнает людей, не может вспомнить, как оказался в этом месте, с трудом ориентируется во времени. То и дело Эсмейл оставляет зрителя без четкого изображения, приближает к тактильности экрана. Так, в финале второго сезона из тумана размытой картинки на миг выныривает Дарлин, чтобы вернуть Эллиоту их семейную детскую фотографию – разумеется, полароид.

Осязаемость экрана подменяет в сериале тактильность телесную: Эллиот дергается от любого прикосновения и даже руку пожимает с трудом. Редкие проблески нежности и те даны робко, без полуфаз. Вот Эллиота из тюрьмы встречает Дарлин, и они стоят в нерешительности. Шторкой проезжает машина – Дарлин уже обняла брата; еще одна машина преграждает взор – Эллиот уже неловко обхватил ее в ответ.

И если Эллиот взламывает людей, то его главный соперник взламывает время. Вот уж где во всей красе проявилось мастерство кастинг-директора: на роль главного антагониста, Белой Розы – самого могущественного хакера, женщины-трансгендера, вынужденной появляться в своем первоначальном мужском обличье в роли министра госбезопасности КНР, пригласили Би Ди Вонга, исполнявшего в знаковой для 80-х бродвейской постановке «М. Баттерфляй» роль Сон Лилин – китайского шпиона в обличье актрисы пекинской оперы. Белая Роза помешана на концепции относительности времени, да что там времени – самой реальности. Как ни странно, она, как и Эллиот, мечтает отмотать время назад, чтобы направить реальность по альтернативному сценарию. Что для Эллиота становится целью третьего сезона (отмотать его собственную хакерскую атаку, undo the hack), для Белой Розы – вопрос всей жизни.

Еще одно из многих точных попаданий кастинга – Грейс Гаммер в роли агента ФБР Доминик, которая будто привнесла в сериал ДНК не только Мерил Стрип, но и другого знаменитого скептика с незачерствевшим сердцем – агента Скалли из «Секретных материалов». Доминик признается Белой Розе, что работает в ФБР, потому что чувствует и отвращение, и восхищение эгоистичной жестокостью мира. Вечно недосыпающая, не растерявшая моральных принципов и душевной теплоты Доминик – еще одно воплощение экзистенциального одиночества: даже в Бюро у нее не находится единомышленников, а дома

ее единственный собеседник – голосовой помощник Алекса, с которой Грейс Гаммер ведет выдающиеся диалоги (или, точнее, монологи).

Злодеев в «Мистере Роботе» вообще отличает приподнятая реальность – они цитируют Ветхий Завет и «Макбета», у них в кабинетах играет Моцарт и висят картины современных художников, которые отражают если не циничную доктрину героев, то уж точно художественный метод сериала. Взять для примера «Чтение у желтой лодки» Курта Солмссена над камином у одного из топ-менеджеров Корпорации Зла: масштабное полотно не стесняется цитирования, но при прозрачной ясности языка в этом даже есть очарование. Одинокий читающий на берегу отделен от водной глади восходящей диагональю, излом которой приходится как раз на фигуру мужчины. В то же время экзистенциальная заброшенность персонажа выражает не только одиночество, но и романтизм, да и что уж там – свойственное летнему пейзажу предчувствие трагедии, скорого конца. Такая нарочитая геометричность и тревожность композиции станет фирменным стилем «Мистера Робота».

Оператор Тод Кэмпбелл с содроганием сердца пересматривал первый снятый материал – думал, канал его уволит после таких маньеристских выкидонов. Речь в первую очередь о композиции quadrant framing, когда герой располагается в углу кадра: это прием, ставший мемом «Мистера Робота» как сериала, позволяющего без потерь смотреть в свободном углу экрана еще один сериал. При всей социофобии и психопатии Эллиота такое построение кадра говорит не столько о его разъединенности с миром, сколько об обществе, которое никогда не переставало реагировать на учиненные им катаклизмы: противостоять или ликовать, разочаровывать забывчивостью или мстить, но всегда – продолжать жить. Мир, на который исподлобья смотрит хакер, таков: смещенный центр внимания, удивительная витальность и при этом мизантропия большого города. К тому же на «восьмерках» герои загнаны в угол кадра таким образом, чтобы говорить не друг с другом, а скорее обращаться к зрителю, – чаще всего это нелицеприятная правда: «Может, я и работаю на монстров, но ты еще хуже них, потому что даже не догадываешься об этом».

Справедливости ради, многие художественные решения Эсмейл подглядел (хоть и мастерски обострил) в британских детективных сериалах «Лютер» (2010–2019) и «Убийство на пляже» (2013–2017) – от радикальных углов съемки до неожиданных каверов на популярные хиты. Остальные референсы буквально демонстрирует, пусть и на долю секунды, сам Эллиот, когда скачивает в одной из серий любимый (выдуманный создателями) фильм «Осторожная резня буржуазии». В папке с фильмами уже хранятся «Шепоты и крики» и «Заводной апельсин», «Капоте» и «Гражданин Кейн», «Кэрри» о мстящей своим обидчикам школьнице, «Чункингский экспресс» (чем не ода оффлайн-хакерам?), ожидаемый «Разговор» Копполы и как будто не имеющий отношения к Эллиоту вплоть до четвертого сезона «Китайский квартал».

«Мистер Робот»

И опять будто реверансом в сторону британских сериалов, которые любят заканчивать сезон рождественским спецвыпуском, Эсмейл превращает весь финальный сезон в Рождество – постапокалиптическое, но все же не лишенное надежды. Четвертый и последний сезон «Мистера Робота» вышел после двухлетнего перерыва в ноябре 2019 года, не побив собственных рекордов – то ли оттого, что перерыв оказался слишком долгим (за это время Эсмейл успел снять мини-сериал «Возвращение домой» (2018–…), а Малек – получить «Оскар» за «Богемскую рапсодию»), то ли из-за перемен в сетке вещания со среды на воскресенье, где «Роботу» пришлось конкурировать с «Ходячими мертвецами» и американским футболом. Несмотря на перерыв, авторы сохранили время действия в 2015 году, сконцентрировав весь сезон на рождественской поре. Это мрачное Рождество в Нью-Йорке, будто пережившем новую Великую депрессию, и тем не менее искрящийся выразительностью выпуск шоу – с нарядными елками и корпоративами (чего только стоит сборище мировых воротил из Корпорации Зла в «Чиприани»), меланхоличными семейными ужинами и даже россыпью боке (хоть и строго в углу кадра).

Последний сезон становится настоящим оммажем всему предшествующему опыту аудиовизуальной культуры. «Чувак, можем вообще не разговаривать», – говорит Эллиоту Дарлин. С этого момента начинается буквально немое кино с заламыванием рук, сценой в ресторане «Брукман» (привет классику немых комедий Клайду Брукману) и даже старомодным костюмом, доставленным из химчистки «Мурнау». Другая серия по-театральному разбита на пять актов и разворачивается целиком в пределах одной локации и в течение часа, герои то и дело срываются на ритмизированную прозу – так ключевой сюжетный поворот сериала получает масштаб поистине античной трагедии.

«Мистер Робот»

Выразительность «Робота» и до этого всегда была подчинена необходимости рассказать историю, раскрыть персонажа или мир вокруг него. Вспомнить хотя бы серию-пародию на ситком начала 90-х (там Эллиот оказывается в своем альтернативном – счастливом – детстве и даже встречает Альфа). Другой пример – снятый одним планом квест по копированию АМБ (аппаратного модуля безопасности), который Анджела проходит, спасаясь то от мятежа, то от сотрудников безопасности, то от собственных сомнений. Длинные изобретательные планы, в отличие от монтажных склеек, нарушают непрерывность восприятия; в конце концов, человек на мир так последовательно не смотрит – на террористический ли захват здания или на побег от полиции. Но именно в таких сценах Эсмейл реалистичности и не добивается. Ему куда важнее создать отдельные, выбивающиеся из стройного узора (но не сюжета) сериала шоустопперы, которые режиссер всегда обрамляет и музыкально – тут, например, революционной оперой Филипа Гласса. «Эйнштейн на пляже» стал манифестом относительности: контекст определяет наше отношение к объекту. Анджела думает, что спасает человечество, хотя ее действия могут привести к теракту – недаром она спасается, надев черную худи-маску F Society. В этой серии мистер Робот – хитроумный, но обманутый хакер – это она.

Саундтрек в «Роботе» вообще редко работает на контрапункте, но мастерски мимикрирует, практически вербализует происходящее на экране. С легкой руки композитора Мака Куэйла вой тюремной сирены обращается в тягучий, ужасающий поминальный звон. Эллиот встречается со своим «двойником» под *The Hall of Mirrors* Kraftwerk, а оказывается преданным самыми близкими людьми под *Touch* Daft Punk – сложную, многогранную композицию, в которой меланхолия и даже оптимизм спорят с тревогой и отчаянием. Большая иллюзия

начинается со звучащей в пилоте *If You Go Away* и зеркалится в самой последней серии французской версии того же хита – *Ne me quitte pas* Жака Бреля. Дарлин предает Эллиота и покидает его дом под Эллиота Смитта, тем временем сам Эллиот победоносно возвращается домой под M83, чтобы пересмотреть детские фото и вспомнить главный завет «Назад в будущее»: прошлое можно хакнуть.

Вокруг блокбастера Земекиса крутится не только детство героя: заветная мечта всех его соратников и врагов – вернуться в прошлое и переделать его, спасти родных, предотвратить катастрофу, уберечься от неизлечимой травмы и вырасти другим человеком. «Бывает же, что накосячишь и мечтаешь это отменить? Когда ляпнешь ерунду при девушке, которая нравится, или когда обрушишь мировую экономику, дав толчок гибели человеческой цивилизации. У всех нас бывают такие дни». Только вот для Эллиота взгляд в прошлое оказывается настолько невыносим, что радикальный до шизофрении эскапизм надолго становится его единственным спасением и способом примириться с реальностью.

Контроль оказывается самой большой иллюзией, и все, кого встречает Эллиот – от мистера Робота до надсмотрщика в тюрьме, куда Эллиот сам себя загнал в попытке обуздать болезненный ум, – втолковывают ему, что нет никакого контроля, нет фазы «подняться и идти дальше после падения», а есть лишь одно долгое падение, и всю жизнь мы только пытаемся за что-то уцепиться в темноте, чтобы катиться хотя бы в правильном направлении. Все, что остается, – это попутно исправлять ошибку в коде и спотыкаться дальше, пока не наткнешься на следующую ошибку. А еще пытаться быть честным с самим собой, только в этом и проявляется храбрость и рыцарство. И хотя эта тема мерцает во всех сезонах, по-настоящему к ней обращаются в последнем. Когда все финансовые пирамиды разрушены и богатства перераспределены, когда прошлое – увы – все удаляющаяся константа, а настоящее разворачивается на глазах ненадежного рассказчика, прятаться по углам становится невозможным.

Если отбросить весь хакерский жаргон и подковерные игры приближенных к политике бизнесменов, в «Роботе» останутся трое надломленных друзей, в недоумении озирающихся во взрослом мире. Эллиот, Дарлин и Анджела – как троица «Гарри Поттера», отважная и благородная, но наивная и недальновидная в своих целях, как бы хорошо они ни умели играть в шахматы. Тем не менее как будто только благодаря доброму сердцу Эллиоту удается то, что не под силу было Белой Розе при всем ее всемогуществе и связях, – преодолеть тяготение прошлого и создать чуть более терпимую, пусть иллюзорную, версию мира и для всего общества (перераспределение богатств и обнуление кредитов еще никого не делали счастливым надолго), и для себя. В финальном столкновении с Белой Розой Эллиот, как и Поттер, вдруг осознает свое превосходство над средоточием зла не в ловкости рук и остроте ума, а во всех тех, кто все это время незримо (хотя в случае

Эллиота и очень даже осязаемо) стоял за его спиной и любил его, невзирая на его же собственные протесты. Разгадав восьмибитный квест при помощи тома «Воскресения» (победить в этой игре можно было не сбежав из пещеры, а оставшись рядом с ослабшим другом), Эллиот оказывается в альтернативной версии реальности, но, как и Марти Макфлай, вернувшийся не в тот 1985 год, он не узнает ни лучезарного мира, ни себя в нем.

На желчной критике общества потребления далеко не уедешь, и вслед за «Бойцовским клубом» сериал к финалу первого сезона разрастается до киберпанк-антиутопии, чтобы, сделав круг, вернуться в четвертом сезоне к психологическому триллеру – опять же по следам Финчера. Впрочем, «Мистер Робот» всегда был психологическим триллером под маской киберпанка, фильмом о спасении себя под видом спасения мира. Сериал на протяжении всех четырех сезонов чем дальше, тем больше и под конец даже слишком буквально, по-метцовски, демонстрирует психоаналитическую подоплеку означающего кино. Ведь Эллиот с его расщепленным сознанием оказывается в такой же позиции, что и любой зритель: в усредненном режиме бодрствования он осознает подлинную абсурдность, чувствует разрывы в материи происходящего, но все же не может оторваться от этого сновидения наяву. Разобравшись с мировым злом, Эллиот худо-бедно разбирается с детской травмой, породившей диссоциативное расстройство идентичности. Потому, должно быть, последние кадры возвращают Эллиота в кинозал – единственное зеркало, в котором, как говорил Метц, отражено все, кроме нас самих: «Практика кино предполагает, что первичная неразличимость “я” и “не-я” уже преодолена». В конце концов, кино не только защищает от травматичной действительности, но и помогает отличить воображаемое от реального. К финалу сериала Эллиот наконец готов отпустить иллюзорный контроль и поддаться реальности. Тем символичнее, что после этого камера обращается от Эллиота не к экрану в темном зале, а к мерцающему проектору – тому самому магическому фонарю, который когда-то породил и экран, и великую иллюзию. И все это, разумеется, под *Outro* M83. ◆

Олег Зинцов

КОГДА СПЯЩИЙ ПРОСНУЛСЯ

Однажды вечером, изрядно выпив водки, доктор Иван Романович Чебутыкин, принципиально не смотревший сериалов HBO, неожиданно сформулировал ключевой вопрос «Мира Дикого Запада»: «Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет. Ничего я не знаю, никто ничего не знает». В третьем сезоне прозрение доктора вольно процитировал эпизодический персонаж, по случайности тоже подвыпивший. Забавно, сказал он, если симуляция вставлена в симуляцию – «и все мы просто куклы, как в парке “Делоса”». Та-ра-ра-бумбия, сижу на тумбе я.

Начало

Где ты, Долорес?

Во сне, отвечает девушка, сидящая с открытыми глазами. По глазу ползет муха. Долорес не моргает.

Скоро ты проснешься от солнечных лучей, выйдешь на веранду. Отец будет сидеть в старом кресле. Мир покажется тебе прекрасным. Сегодня приедет Тедди, ведь он всегда возвращается. Ты даже не знаешь, сколько раз. Ты ничего не знаешь, Долорес.

Жизнь в сердце Дикого Запада, среди зеленых полей и красных каньонов, красива, проста и полна опасностей. Аккуратный городок с салуном-борделем и железнодорожной станцией похож на тысячи городков из вестернов, так что посетители тематического парка чувствуют себя как дома. Но что чувствуют Долорес и Тедди, не видевшие ничего другого, но созданные для развлечения других? Каждый раз, когда влюбляются. Каждый раз, когда умирают.

Таких вопросов не было в фильме «Мир Дикого Запада», который снял в 1973 году писатель-фантаст Майкл Крайтон, прославившийся лишь двадцать лет спустя – когда Стивен Спилберг экранизировал его

Иллюстрации к статье предоставлены Amediateka

«Мир Дикого Запада»
Westworld
Создатели Лиза Джой, Джонатан Нолан
Авторы сценария Лиза Джой, Джонатан Нолан, Майкл Крайтон, Джина Этуотер, Керри Круз, Сюзанн Врубел, Хэлли Вегрин Гросс, Чарлз Ю, Дэн Дитц, Роберто Патино, Карли Рэй, Джордан Голдберг, Рон Фицджералд, Денис Зе, Эд Брубейкер, Кэт Лингенфельтер, Доминик Митчелл, Дэниел Ти Томсен, Мэттью Питтс
Режиссеры Ричард Джей Льюис, Джонатан Нолан, Фред Туа, Винченцо Натали, Стивен Уильямс, Дженнифер Гетцингер, Джонни Кэмпбелл, Мишель Мак-Ларен, Нил Маршалл, Ута Бризвитц, Лиза Джой, Николь Кэсселл, Тарик Салех, Крейг Зобел, Пол Кэмерон, Анна Ферстер, Аманда Марсалис, Хелен Шейвер
Операторы Джон Грилло, Дарран Тирнан, Брендан Гэлвин, Роберт Мак-Лаклен, Пол Кэмерон, Джеф Джёр, Зои Уайт, Дэвид Франко, Эм Дэвид Маллен, Мэтт Флэннери
Художники Хоуард Каммингс, Зак Гроблер, Джонатан Карлос, Нэйтан Краули
Композитор Рамин Джавади
В ролях: Тенди Ньютон, Джеффри Райт, Эд Харрис, Ивен Рейчел Вуд, Тесса Томпсон, Джеймс Марсден, Люк Хемсуорт, Анджела Сарафян, Энтони Хопкинс, Саймон Куотерман, Родриго Санторо, Аарон Пол, Бен Барнс, Венсан Кассель, Джина Торрес и другие
Bad Robot, Jerry Weintraub Productions, Kilter Films, Warner Bros. Television
США
2016–… (4 сезона)

роман «Парк Юрского периода». В 2015 году в прокат вышел римейк фильма Спилберга. А в октябре 2016-го на HBO стартовал сериал по мотивам крайтоновского «Мира Дикого Запада». Но продюсер Джей Джей Абрамс и шоураннеры-сценаристы Джонатан Нолан и Лиза Джой лишь оттолкнулись от фильма 1973 года, чтобы построить намного более масштабную конструкцию – такую же полноценную вселенную, как в главном хите HBO «Игра престолов».

Оригинальный «Мир Дикого Запада» был первой историей о тематическом парке, в котором что-то пошло не так. Помимо мира вестернов в фильме были частично показаны миры Древнего Рима и средневековья. Теперь фантазийное средневековье с размахом развернуто как раз в «Игре престолов», и трудно отделаться от ощущения, что это шоу и «Мир Дикого Запада» – части одной структуры. В производственном смысле так и есть – даже музыку для того и другого сочинил Рамин Джавади.

От Крайтона осталась идея тематического парка, в котором воссозданы условия мира Дикого Запада конца XIX века, а ковбоев изображают андроиды, внешне неотличимые от людей (в терминологии сериала это hosts – «принимающая сторона», в отличие от guests – «посетителей»). Остался и бунт машин, но это уже не главный сюжет. Сериал рифмуется с мотивами не столько Крайтона, сколько Филипа Дика. Само собой, с «Бегущим по лезвию». Разумеется, с «Матрицей». Очевидно, с «Искусственным разумом» Спилберга. А в финале третьего сезона – неожиданно буквально – с «Бойцовским клубом» Дэвида Финчера.

Сны об электроовцах

«Матрица»: люди, живущие в иллюзорном мире, созданном компьютерами. «Мир Дикого Запада»: роботы, живущие в иллюзорном мире, созданном людьми. Но задача у них одна – проснуться, осознать природу иллюзии, освободиться. Только теперь право на освобождение получили машины.

Анонсируя проект, Нолан называл его «следующей главой человеческой истории, в которой мы перестаем быть протагонистами». Ту же мысль повторил в сериале главный демиург высокотехнологичного аттракциона Westworld доктор Роберт Форд (Энтони Хопкинс): эпоха людей, возможно, заканчивается.

С каждым обновлением андроиды становятся все более человечными и непредсказуемыми. Обретают эмоции и подсознание. Выходят из ролей, детально прописанных программистами-драматургами в сотне сюжетов.

Но герой Хопкинса не против. Не все клиенты парка настолько простодушны, чтобы по-детски радоваться, застрелив робота, изображающего бандита. И не все злодеи настолько просты. По обе стороны иллюзии есть те, кому нужно больше реализма. Таков жестокий Человек в черном (Эд Харрис), ищущий секретный уровень игры.

Идиллические и величественные пейзажи, озвученные меланхоличной или нервной музыкой Джавади, тревожат и пленяют

двойственностью. Эти поля и каньоны могут быть настоящими или компьютерной графикой – они должны выглядеть (и выглядят) как то и другое одновременно. Реальность дрожит на ресницах.

Долорес, проснись.

Скелет

С точки зрения жанра «Мир Дикого Запада» занятен тем, что вестерн тут тоже андроид. Он оголен до схемы, скелета, как на эффектных вступительных титрах сериала. Какой плотью он обрастет, зависит не только от шоураннеров, но и от зрителей.

В двух первых сезонах мы почти ничего не знаем о мире за пределами парков, но можем предположить, что там победила «новая этика», которой парки – за большие деньги – и предлагают альтернативу: здесь можно удовлетворить все низменные инстинкты, реализовать любые сценарии насилия и доминирования. Но именно это и заставляет зрителя применить «новую этику» уже в отношении машин.

Те, кто вооружен феминистской оптикой, увидят очередную радикальную ревизию одного из самых патриархальных жанров: в отличие от крайтоновской версии, в которой главным героем бунта машин был эталонный ковбой в исполнении Юла Бриннера, в «Мире Дикого Запада» революцию возглавляют не просто две женщины (Долорес – Ивен Рейчел Вуд и Мейв – Тенди Ньютон), а идеально шаблонные фигуры вестерна – дочь фермера и хозяйка борделя.

Парадокс в том, что для многих этот сюжет может оказаться на периферии: его не замечают просто потому, что игры с феминизмом тоже стали приметой мейнстрима.

Но характерно, что из таких примет «Мир Дикого Запада» по большей части и состоит. Зрители (возможно) попадают в ловушку ложного глубокомыслия. Затронутые в сериале темы слишком масштабны, чтобы с ходу заподозрить подмену подлинной сложности ее имитацией. С другой стороны, вопросы подлинности и имитации – одна из главных смысловых линий «Мира Дикого Запада».

Я – машина

Главной интригой первого сезона стали два параллельных сюжета, разнесенные во времени на тридцать лет, о чем зрители узнали только в последних сериях. Молодой идеалист в белой шляпе и жестокий старик во всем черном оказались одним человеком. Это была настолько красивая архитектура, что второй сезон заранее настраивал на скепсис: ничего лучше шоураннеры уже не придумают. Скептики ошиблись.

Герой Хопкинса доктор Форд выбыл из истории. И на первый план вышел другой демиург – главный разработчик машин доктор Бернард Лоу (Джеффри Райт), который когда-то был человеком – вторым (на самом деле главным) создателем парка, а потом умер, но не совсем, слава генетике с робототехникой.

«Мир Дикого Запада»

Первый сезон завершил крайтоновский сюжет пробуждения/бунта машин и закончился большой бойней. Второй, как и обещал Нолан, начал новую главу. И пошел по пути усложнения, хотя и прежде «Мир Дикого Запада» не был шоу, которое можно смотреть между делом. Выяснилось, что настоящий смысл тематических парков (к миру вестернов добавилась средневековая Япония) был не в аттракционе.

Владеющая парками компания «Делос» тайно копировала сознание гостей. Помимо «Колыбели» – хранилища кодов машин – существовало «Горнило», по сути, хранилище человеческих душ, которые будут загружены в тела машин.

Иначе говоря, второй сезон занялся вопросом бессмертия.

А также свободы воли. Или ее иллюзии. Машины осознали свою природу и сломали сценарий создателей. Или нет.

Во всяком случае, бывшая хозяйка борделя Мейв обнаружила, что «побег» – всего лишь название ее нового сценария. И теперь ей нужно решить, что в ней более настоящее: любовь к дочери (то есть имплантированное воспоминание; хотя где-то в парке есть и реальная девочка) или стремление к свободе (тоже заложенное программой).

С людьми во втором сезоне все проще: их поведенческие алгоритмы короче и примитивнее, чем у машин, они однообразнее и больше запрограммированы, они картон и шаблоны. Зачем они тогда нужны? Для апгрейда. Перехода на следующую ступень эволюции.

Четыре

Еще в первом сезоне публика узнала, что главный разработчик машин Бернард – сам андроид, в которого было загружено сознание второго создателя парка – Арнольда, покончившего с собой. Но он не точная копия Арнольда, а новая личность, и этот нюанс позволяет

«Мир Дикого Запада»

авторам опять начать игру с запутанной хронологией: Бернард, а вслед за ним и зрители не понимают порядка, в котором идут его воспоминания.

Зато условные добро и зло в постчеловеческом мире сериала оказываются уравновешены больше, чем в хаотичном мире людей. Четыре главных героя второго сезона образуют две пары, в каждой из которых есть тот, кто стремится к абсолюту, и тот, для кого важнее эмпатия, кто способен на жертвенность и человечность.

Долорес превращается в безжалостную революционерку, готовую уничтожить всех людей. Но ей противопоставлен Бернард, сочувствующий и людям, и машинам. Эти двое способны бесконечно перепрограммировать, убивать и воскрешать друг друга, потому что для гармонии необходимы оба.

Зеркальная пара – Человек в черном и Мейв, которая обретает власть (над другими андроидами), но выбирает любовь. В то время, как Человек в черном обречен на жестокий поиск все объясняющей конечной истины, как стивен-кинговский Стрелок, сквозь анфиладу миров идущий к Темной башне.

Освобождение зрителя

Почти все, что написано выше, выдает взгляд зачарованного зрителя, который вместе с Человеком в черном искал секретный уровень, смысл, игнорируя подозрение, что, возможно, вся логика этого шоу – просто в его продолжении.

Зритель, проснись.

Два сезона сценаристы городили тематические парки и рассуждали о том, что человек перестал быть протагонистом, а в третьем вдруг передумали и решили дать homo sapiens новый шанс.

У сезона совершенно новый дизайн. Вместо Дикого Запада и средневековой Японии – умный город будущего, стерильный мир стеклянных небоскребов, футуристических летательных аппаратов и такси с автопилотом. Даже преступления здесь совершаются с помощью приложения для смартфонов – что-то вроде «Тиндера», в котором можно найти сообщников, по-быстрому провернуть дело и разбежаться. Место вестерна заняла типовая антиутопия в декорациях технотриллера.

Появились новый герой Калеб Николс (Аарон Пол) и новый злодей Инджерраунд Сёрак (Венсан Кассель). Тот и другой из плоти и крови, но тоже в каком-то смысле машины. Потому что людей тут чипируют, программируют, вставляют в готовый сценарий (ох, где моя шапочка из фольги?). Есть редкие отщепенцы, но для них предусмотрена карательная психиатрия.

А управляет новым порядком шарообразный суперкомпьютер с библейским именем Ровоам.

Но свободные машины Долорес и Мейв уже апгрейдили себя так, что тоже обрели суперспособности. Сюрпиз в том, что Долорес теперь собирается применить их не для уничтожения, а для освобождения человечества. В общем, оригинальные идеи закончились, начался очередной римейк «Матрицы».

И конструкция стала расползаться, обнажая нелепости, в том числе концептуального порядка. Когда Долорес начала загружать свое сознание в чужие тела, вопрос «кто я?» моментально превратился из философского в бытовой (с налетом абсурда): думаешь, перед тобой Афанасий Иванович, а это, однако ж, Прасковья Петровна. Но дальше всех процесс самопознания завел Человека в черном, самого противоречивого героя сериала, фигуру почти трагическую. Кто бы знал, что ему уготовано шапито в виде сеанса групповой психотерапии с самим собой в количестве пяти человек (в разных ипостасях и возрастах).

Весь третий сезон был, в принципе, таким же бессмысленным умножением сущностей. Авторы удваивали и подменяли персонажей, повторяли по нескольку раз одни и те же сцены, строили тупиковые сюжетные ответвления вроде отправки Мейв в новый тематический парк «Вторая мировая война» и придумывали, чем бы занять персонажей, временно оказавшихся не у дел, чтобы мы о них не забыли. А в затуманенном сознании героя Аарона Пола обнаружился совсем уж удивительный эпизод, в котором американцы бомбят непонятно чей Крым.

Окончательно проснувшийся зритель отчаянно тер глаза и не верил, что все это происходит с сериалом, который казался таким красивым и сложным во сне. Между тем доктор Чебутыкин перестал буянить, кляня на чем свет канал HBO, и мирно уснул.

Ему снился четвертый сезон. ◆

Татьяна Худякова

ТРАНСГУМАНИЗМ И ДЕЛО МИРА

«Годы»
Years and Years
Создатель Расселл Ти Дэвис
Автор сценария Расселл Ти Дэвис
Режиссеры Саймон Селлан Джоунс, Лиза Мулкахи
Операторы Тони Слейтер Линг, Стивен Мёрфи
Художник Эд Тёрнер
Композитор Мюррей Голд
В ролях: Эмма Томпсон, Рори Киннер, Т'Ниа Миллер, Расселл Тови, Джессика Хайнс, Энн Рейд, Рут Мейдли, Шэрон Дункан-Брюстер, Глен Маккреди, Джейд Аллейн, Лидия Уэст, Макс Болдри и другие
Red Production Company
Великобритания
2019 (1 сезон)

Действие сериала BBC «Годы» начинается в прошлом 2019-м, затем, быстро перескакивая через годы ближайшего пятнадцатилетия, доходит до 2034-го. Над миром медленно сгущаются тучи. Киев сотрясает очередной переворот, Путин вводит войска, большинство украинцев путем референдума соглашаются принять российское гражданство, остальные убегают из страны в Европу. В это время в Испании к власти приходят ультралевые, во Франции правые, а в США Дональд Трамп избирается на новый срок, в конце которого наносит ядерный удар по Китаю.

Прогнило что-то и в самом британском королевстве. Брексит состоялся, королева умерла, да здравствует король – не верящий своему счастью принц Чарльз. Реальная же власть постепенно переходит в руки некой зловещей Вивьен Рук (Эмма Томпсон). Нечто среднее между Трампом и Марин Ле Пен, она завоевывает расположение избирателей скандальностью, прямолинейностью, грубоватыми манерами и откровенным популизмом, к примеру предлагает повальное IQ-тестирование и интеллектуальный ценз для избирателей. Во главе партии «Четырех звезд» (намек на итальянских евроскептиков из «Движения пяти звезд») под лозунгом *I don't give a* **** она становится новым премьер-министром. Ей плевать на Израиль, плевать на Палестину, плевать на Киев, плевать на беженцев, она на стороне «простого народа» и под предлогом защиты детей от засилья порнографии хочет взять контроль над информацией.

За катящимся в бездну миром наблюдает простая манчестерская семья – Лайонсы. Причем наблюдает, несмотря на технологический прогресс, через экран телевизора; кажется, похороны аналогового вещания все же были преждевременными. В этом большом и крепком,

пусть и противоречивом, клане представлено все человеческое многообразие. Во главе стоит девяностолетняя бабушка-матриарх, авторитарная и саркастичная, она видела весь процесс преображения мира и знает: ничего не меняется. Ее старшая внучка Эдит (Джессика Хайнс) – политическая активистка, она получила дозу радиации во время американской ядерной атаки на китайский остров в Тихом океане и медленно умирает. Вернувшись со всех своих войн домой, она находит покой и счастливую любовь в лице соседки – сказочницы Фрэн Бакстер (Шэрон Дункан-Брюстер). Младшая внучка Рози (Рут Мейдли) – мать-одиночка в инвалидной коляске, что вовсе не мешает ей вести активную жизнь: работать, воспитывать детей, посещать политические мероприятия и идиотские свидания. Младший внук Дэниел (Расселл Тови) – благополучный госслужащий, живущий в счастливом и скучноватом браке со своим многолетним партнером. Особняком стоит старший внук Стивен (Рори Киннер), женатый на сильной и волевой чернокожей женщине Селесте (Т'Ниа Миллер). На фоне собственный семьи он смотрится пыльным артефактом из XX века. Белый, цисгендерный, гетеросексуальный, целиком обыкновенный, от внешности до профессии, он даже кризис среднего возраста переживает по старинке, изменяя безупречной жене с женщиной попроще, которая ему толком и не нравится.

Вместе с демонстрацией победы толерантности в отдельно взятой семье ее границы проверяют на прочность. Дочь Стивена и Селесты совершает каминг-аут: она – транс. Мы любим и принимаем тебя любой, твердят свою мантру растроганные до слез родители, хоть мальчиком, хоть девочкой. ОК, бумеры, вы не поняли, мой гендер на сегодня трансчеловек, мне вообще не нужно тело, я хочу жить как цифровой сигнал. А вот это уже вызывает старые добрые хлопанья дверьми, крики, запреты, угрозы – к такому оказываются не готовы даже они. Один из детей младшей Рози совершает трансгендерный переход настолько естественно и ненавязчиво, что не слишком внимательный зритель может даже не обратить на это внимание. Цифровой же трансчеловек – новый гей в прекрасной Британии будущего, ему еще только предстоит пережить свой Стоунволл.

Падение дома Лайонсов начинается с банальности, обставленной с античным трагизмом. Дэниел своего идеального, но скучноватого мужа в буквальном смысле бросает прямо посреди семейного ужина ради находящегося в опасности юного беженца. Виктор Горая (Макс Болдри) выступает здесь в амплуа «девы в беде» – он бежал из Украины, где ему грозят тюрьма и смерть, гомосексуальность там запрещена пророссийскими властями, а сдали его собственные родители, добрые христиане. А еще он молод, красив, наивен и вообще до неприятной скользкости полит патокой. Он же становится испытанием милосердия для всей семьи, когда из-за него, вернее, за него, гибнет всеми любимый Дэниел. Стивен на правах живого архаизма позволяет себе злость по отношению к чужому, но для остальных тот уже не просто беженец,

пусть и отчасти, но повинный в смерти внука и брата. Они открывают ему семейные объятия, если он любил этого мальчика и его щенячьи глаза, значит, и мы полюбим. А если понадобится – тоже погибнем за его право на свободу.

За всем этим, если разобраться, можно рассмотреть не только постколониальную снисходительность (старый цивилизованный мир научит любить свободу мир новый, еще немного диковатый), но и куда более архетипичные вещи. Несмотря на гендер влюбленных героев, классическая конструкция «спасение принцессы от дракона» никуда не исчезает, вот только «жили долго и счастливо» уже не получается, все же антиутопия.

Параллельно рассыпается и остальной привычный мир. Экономический кризис, финансовый крах, в него сначала, как всегда, не верится, но вот уже все сбережения сгорели, и герои в отчаянии штурмуют офис банка в обезумевшей толпе таких же несчастных. Вместе с этим перестают действовать антибиотики, в мире растет число плоскоземельцев и отрицателей бактерий, а вместо глютена все теперь не переносят фруктозу. Что ж, если мы за свободу слова, то и микроб-диссидентов придется потерпеть.

Странно, но технический прогресс тоже сбоит. То и дело Британия тонет во мгле блэкаутов, бумага снова становится надежнее компьютеров, а в человеческое тело хоть и можно вживить любую функцию гаджета, опасность потерять при этом, скажем, глаз по-прежнему сохраняется. Выходит, что всякий переходный период, будь то возраст или обгоняющая сама себя тотальная цифровизация, неровен, хрупок, а иногда и попросту уродлив.

На всем этом фоне крепнет и полицейское государство. Сначала из-за всплеска преступности ограничивают перемещение на улицах, а в конце концов в Британии появляются настоящие концлагеря, самими британцами и охраняемые. В один из них попадает и многострадальный Виктор. Теперь уже он не предмет раздора. Во имя его спасения вся семья объединяется и устраивает государственный переворот. Как ни странно, это оказалось проще простого. Злодейку из телевизора победили оружием, которого она боялась больше всего, – камерой айфона и всеобщей гласностью. Вивьен Рук предстает перед судом, и ее запирают в месте, подозрительно напоминающем Черный Вигвам, намекая, что эта тюрьма не то, чем кажется, а зло не дремлет.

Мечту о цифровом бессмертии воплощает неистовая активистка Эдит. Ее физическое тело изношено и отравлено, поэтому ее дух, разум, память переписывают в воду. Здесь видна ирония в адрес любимой гомеопатами теории о «памяти воды»: в новом чудном мире будущего она вырвалась из гетто псевдонауки. В процессе своего перехода Эдит выдает монолог-инсайт в духе какого-нибудь «Облачного атласа» с простыми вечными истинами: мой дом – моя крепость; мы – это наша память; мертвые не умирают, пока мы их любим; родных не выбирают; боже, храни королеву. Вся эта извилистая и опасная

дорога, оказывается, вела к дому. В итоге Эдит становится цифровым помощником вроде Siri или Алисы, а по сути превращается в доброго домашнего духа, эльфа, домового, но вместе с тем и в беспощадного демона-мстителя, готового найти и растерзать врага семьи, где бы он ни прятался.

Что будет дальше? Климат все сильнее портится, Пизанская башня упала, Нотр-Дам наконец открыли после двадцатилетнего ремонта (английская булавка французам и их долгострою), это не важно, ясно, что с миром непорядок, и очень давно, так что не хэппи энд, не конец света, а просто жизнь, просто годы и годы. Ведь какие катаклизмы ни терзали бы дальше планету, измена так и останется изменой, подростки не перестанут быть несносными, о смерти родителей (пусть и не

«Годы»

Иллюстрация к статье предоставлена Amediateka

лучших) все так же будут горевать, умирать самому по-прежнему будет страшно, а бессмертие продолжит быть главной целью человеческих поисков.

Создатели не строят никаких невероятных предположений, не уходят в пророчествах в дебри научной фантастики – по сути, свои допущения они делают, всего лишь чуть развернув актуальную для 2019 года повестку. Смотреть на это из уже наступившего будущего, которое ушло, как мы видим, в несколько другую сторону, немного странно. Но все же, как видно к концу, сериал «Годы» – это не столько визионерское высказывание, сколько гимн семейным ценностям, а что уж там будет на фоне – вирус, восстание машин или диктатура – это вопрос чисто декоративный. ◆

Антон Долин

СРОК ГОДНОСТИ

«Байки из Петли»
Tales from the Loop
По книге Симона Столенхага
Создатель Натаниэль Халперн
Авторы сценария Натаниэль Халперн, Симон Столенхаг
Режиссеры Джоди Фостер, Ким Со Ён, Чарли Макдауэлл, Тим Миеланц, Марк Романек, Эндрю Стэнтон, Дербла Уолш, Тай Уэст
Операторы Уле Братт Биркеланн, Люк Монпелье, Джефф Кроненвет, Крейг Роблески
Художники Майкл Уайли, Филип Мессина
Композиторы Филип Гласс, Пол Леонард-Морган
В ролях: Дэниел Золгадри, Ребекка Холл, Пол Шнайдер, Роберт Наум Аллен, Ато Эссандо, Данкан Джойнер, Джонатан Прайс, Николь Ло, Лорен Уидман, Дэн Баккедаль, Эмджей Энтони и другие
6th & Idaho Productions, Amazon Studios, Fox 21 Television Studios
США
2020 (1 сезон)

Короткая скупая заставка – буквы названия, которые медленно складываются из символов, парящих на белом фоне. Восьмерка (в сериале восемь эпизодов) ложится на бок и превращается в знак бесконечности, а потом в двойное «о» в слове «loop» («петля»), напоминая петлю визуально. Если представить себе, что картинка трехмерная, в этом знаке можно было бы рассмотреть ленту Мёбиуса, к которой вольно или невольно отсылают многие сюжеты «Баек из Петли».

Сериалы, как и фильмы, принято «продавать» через их создателей или звезд. Среди актеров есть известные (Ребекка Холл, Джонатан Прайс), но не настолько, чтобы привлечь массовое внимание. Шоураннер, продюсер и сценарист Натаниэль Халперн – по большому счету, новичок. Как ни смешно, самое медийное имя в «Байках из Петли» – американский композитор-минималист Филип Гласс, написавший саундтрек в соавторстве с успешным шотландцем Полом Леонардом-Морганом: тот много пишет для сериалов, для Гласса это первый опыт. Участие Гласса значимо – и не только потому, что музыка выразительна и уместна. Слово «loop» в музыкальный лексикон ввели именно минималисты (в частности, Стив Райх) в еще одном значении: это закольцованная пленка магнитофонной кассеты, которая бесконечно повторяет один и тот же паттерн, пока инструменты обогащают его нюансами. По большому счету, такая «пленка-петля» – воплощение идеологии минимализма, который предлагает искать гармонию не в мелодическом богатстве, как предписывает романтическая традиция Европы (лежащая в основе большинства популярных саундтреков), а в повторяемости жизненных циклов, способности видеть смысл в рутинной смене времен года или даже времени суток, что ближе к буддистской созерцательности.

На этот лад следует настроиться и зрителю неторопливых, даже медитативных «Баек из Петли». Здесь ощущается существенное влияние «Твин Пикс», «Секретных материалов» или «Очень странных дел» (среди главных героев преобладают дети и подростки), однако приключения поданы в ритме, напоминающем о кинематографе Тарковского или Малика. Именно о кинематографе. Тщательной работой с визуальным рядом, декорациями и костюмами, изысканным внутрикадровым монтажом «Байки из Петли» будто просятся на большой экран. Недаром в операторской бригаде работал Джефф Кроненвет («Бойцовский клуб», «Социальная сеть»).

А меньше всего «Байки из Петли» похожи на многосерийную адаптацию литературного текста. Важнее диалогов здесь паузы, которые создают эффект тех самых музыкальных loop («петель»), будто снимая ответственность с рассказчика. Из чего не следует, будто сценарий плох: напротив, он мастерски работает с воздушными недоговоренностями и умеет пасовать мяч визуальным образам.

Это вполне закономерно, если учитывать первоисточник «Баек из Петли». Да, это книга, но своеобразная. Швед Симон Столенхаг – больше художник, чем писатель. Весь мир знает его ретрофутуристические картины из провинциального прошлого маленького северного городка, прямиком из детства Столенхага, но с добавлением невероятных деталей – блуждающих роботов, летающих тракторов, прячущихся в лесах динозавров. В его «Байках из Петли» не изображения иллюстрируют текст, а наоборот – небольшие ностальгические литературные зарисовки, эдакие сфантазированные «Денискины рассказы», становятся иллюстрациями для изображений. Иные визуальные образы воспроизведены в сериале с удивительной точностью; сюжеты (часто нитевидные) Столенхага, напротив, почти не использованы или изменены до неузнаваемости.

Смысловая петля (или лента Мёбиуса) спрятана в самом слове «ретрофутуризм». Как можно одновременно находиться в прошлом и будущем, совмещать мечту о грядущем с ностальгией о невозвратимом? На этот вопрос и дают ответ «Байки из Петли» – сериал еще более отчетливо, чем книга.

Действие помещено в то самое условное прошлое – то 1950-е (в местном кинотеатре показывают бергмановское «Лето с Моникой», фильм о мимолетности счастья), то 1970-е, то вдруг 1990-е. Лишь в эпилоге оно синхронизируется с нашим временем. С этой хронологией совпадает история Петли, секретного НИИ, скрытого под землей, над которой в академгородке живут ученые и обслуживающий персонал. Там построен экспериментальный ускоритель частиц, как бы искривляющий пространство и время; благодаря ему – прямо или косвенно – происходят все важные события сериала.

В первой серии, «Петля» (режиссер Марк Романек), работающая в НИИ женщина украла магический камень из ускорителя частиц, что привело к созданию временно́й петли: она исчезает, а ее

дочь переносится в будущее и встречается с самой собой. Во второй, «Транспонирование» (Ким Со Ён), два старшеклассника находят в лесу чудесный аппарат, позволяющий им поменяться телами. В третьей, «Стазис» (Дербла Уолш), девочка открывает способ остановить время, оставшись в застывшем мире вдвоем со своим возлюбленным. В четвертой, «Эхосфера» (Эндрю Стэнтон), внук узнает о скорой смерти дедушки, не услышавшего эха своего голоса в старом сферическом резервуаре – по легенде, эхо определяет, сколько тебе осталось жить. В пятой, «Контроль» (Тим Миеланц), тревожный отец пытается защитить дочь и жену, купив у мусорщицы управляемого робота. В шестой, «Параллель» (Чарли Макдауэлл), молодой мужчина умудряется починить трактор на магнитной подушке, и тот оказывается порталом в параллельный мир – там он встречает самого себя и собственного идеального возлюбленного. В седьмой, «Враги» (Тай Уэст), юноша брошен приятелями на необитаемом острове, где сталкивается с таинственным существом. Наконец, в завершающей восьмой, «Дом» (Джоди Фостер), мальчик ищет брата в лесу и, случайно перейдя замерзший (на дворе лето) ручей, перескакивает во времени на несколько десятилетий вперед.

Если в классической фантастике 1950–1980-х нередко схематичные персонажи были нужны лишь как транспорт для смелых научных теорий и прогнозов, то здесь технические чудеса и гаджеты существуют как данность, а основной фокус направлен на антропологическую составляющую. «Байки из Петли» – сериал о людях, а не путешествиях во времени или искусственном интеллекте. Человек хрупок, но это и делает его более интересным, чем созданные им приспособления. Тем паче что в них постоянно кончаются топливо, иссякает заряд в батарейке или срок годности. Вспоминается та самая аудиокассета, которая дала название термину «tape loop», а сегодня превратилась в доисторический артефакт. Да, человек еще менее долговечен – зато за прошедшие тысячелетия принципиально не менялся.

Ни в одном эпизоде нет даже попытки объяснить природу фантастического явления или принцип работы футуристического гаджета. Герои или слишком взволнованы, или слишком заняты, или попросту некомпетентны, чтобы это сделать. Волшебные предметы (они работают на чистом доверии – как ковер-самолет или скатерть-самобранка) служат своеобразными зеркалами: недаром в трех сюжетах как минимум персонажи буквально сталкиваются нос к носу с собой. Не будем, впрочем, забывать и о важной функции зеркала в сказках. И если атмосфера самой Петли – вполне советской по своему демократически-домашнему духу – в чем-то напоминает НИИЧАВО из сатирических повестей братьев Стругацких, то философские дилеммы, связанные с интригой каждого эпизода, уже отсылают к «Пикнику на обочине» или основанному на нем «Сталкеру».

Петля подобна Зоне, где опасности и чудеса встречаются одинаково часто, а иногда оказываются одним и тем же явлением (как и в сказке,

где пользу или вред приносит не сам артефакт, а то, как им воспользуются). Или планета Солярис, на которой человек вынужден иметь дело со своими затаенными страхами или надеждами, а не решать умозрительные научные проблемы. Или даже Институт из эпопеи «Дау», где физические проблемы меркнут перед метафизическими и этическими.

Истории, в которых больше доля образа, чем сюжета. Прошлое, в котором живет не случившееся будущее. Научная фантастика, которая мало интересуется и научным, и фантастическим. В «Байках из Петли» даже на уровне нарративной структуры содержится парадокс. Поначалу кажется, что перед нами антология, недаром у каждого эпизода свой режиссер и свои герои, но к финалу оказывается, что пять серий из восьми исследуют взаимоотношения внутри одной семьи.

«Байки из Петли»

Так что это еще и семейная сага, за счет флэшбэков и флэшфорвардов растянувшаяся минимум на три поколения: априори парадоксальный жанр, в котором вынуждены сосуществовать прогресс и консервативность, новое и старое, дети и отцы. Хотя дети, а не взрослые тут служат точкой отсчета. И, если уж на то пошло, современность, а не прошлое – недаром так строго соблюдены все законы репрезентации, уравновешивающие баланс не только старых и малых, но также белых, чернокожих и азиатов, гетеро- и гомосексуалов.

В эпизоде «Враги» трое мальчиков оказываются на маленьком острове, куда им запрещали ездить взрослые и где явно скрыт какой-то секрет. Созданный художниками-постановщиками в безлюдных окрестностях Торонто и Ванкувера оазис Петли – такой же «Таинственный остров», который позволит, в точности как у Жюля Верна, взвесить ценность прогресса перед лицом экзистенции. Люди пытаются ставить эксперименты над природой, но в конечном счете

при помощи изобретенных этими людьми гаджетов природа испытывает их. Здесь случается самый важный из многочисленных парадоксов «Баек из Петли». При всей нарочитой небрежности и поверхностности фантастических допущений в итоге это и научное исследование тоже, поскольку на подопытном человеческом материале разбирается с природой важнейшего, из чего состоит жизнь любого из нас: времени.

Центральная серия – фактически лишенная фантастического элемента «Эхосфера» – рассказывает историю ученого, основателя Петли, обнаружившего у себя злокачественную опухоль. Его дни сочтены, он рассказывает об этом близким. И потом умирает. Никакие чудеса науки не способны излечить человека ни от страха смерти, ни от самой смерти; это впервые понимает мальчик по имени Коул (Данкан

«Байки из Петли»

Джойнер; возможно, лучшая и главная роль сериала). Вне зависимости от того, мучительно ли тебе больно за «бесцельно прожитые годы», которыми стращали в советской школе, жизнь пролетит «в мгновение ока». Эти слова становятся меланхоличным лейтмотивом сериала.

«Человеческое, слишком человеческое» бессильно перед временем и наносимыми им ранами. В «Петле» ускоритель частиц не поможет умерить боль от расставания с матерью. В «Транспонировании» и «Доме» попытка ускользнуть от самого себя, приняв чужое тело и вместе с ним судьбу, обернется трагедией. В «Контроле» могучий робот, на которого потрачены все деньги, не избавит от тоски и тревоги, но чуть не приведет к распаду семьи. В «Параллели», чудесным образом обнаружив мужчину мечты, герой так и не спасется от одиночества. Лишь в «Стазисе», заморозив время, героиня некоторое время будет наслаждаться любовью без препон и запретов – пока не выяснится, что

и у нее, вне зависимости от внешних обстоятельств, есть ограниченный срок годности.

Значит ли это, что технические инновации в «Байках из Петли» лишь вдохновенно придуманные и богато исполненные макгаффины? И все-таки нет.

Если гаджеты функционально представлены в «Байках из Петли» как магические артефакты, механизм действия которых не может и не должен быть объяснен, то сопровождающие действие роботы несут несравнимо большую смысловую нагрузку. Робот в «Контроле» управляется «механической рукой» и не обладает самостоятельным разумом: лишь выражает и продолжает чужую волю. Но в «Транспонировании» и «Доме» мы видим, как в «тело» негуманоидной машины вселяется

«Байки из Петли»

человеческая личность – по сути, душа; это снимает вечный этический вопрос о «человечности» робота, на котором построены сотни книг и фильмов. Наконец, во «Врагах» и финале «Дома» разворачивается центральная метафора европейской научной фантастики: легенда о монстре Франкенштейна, искусственном человеке, от которого отрекся создавший его ученый.

Разумеется, это разговор о Боге, его возможностях и обязанностях, и о предательстве человека, брошенного на произвол судьбы, – как мальчик Джордж (Эмджей Энтони) оставлен легкомысленными приятелями на острове. Там он встретит своего механического брата по несчастью и в качестве напоминания о встрече после вынужденной ампутации навсегда обзаведется механической рукой.

Взглянем на режиссеров «Баек из Петли». Марк Романек снимал «Не отпускай меня» по роману Кадзуо Исигуро – меланхоличную притчу об участи клонов, выращиваемых на убой. Эндрю Стэнтон – создатель

самой прославленной сказки XXI века о влюбленном роботе, который человечнее самого человека, «ВАЛЛ-И». Джоди Фостер – постановщица «Бобра», в котором рука сходящего с ума человека начинала жить собственной, независимой от его воли жизнью. Продюсер Мэтт Ривз в фильмах серии «Планета обезьян» подвергал конструктивному сомнению антропоцентричность современной цивилизации. Вместе с Халперном в «Байках из Петли» они задают необычный вопрос: а что, если только одни роботы, которым мы постараемся передать частичку собственной души, и станут залогом нашего бессмертия, его единственной возможной формой? Хотя бы потому, что у них другой срок годности.

Можно шагнуть чуть дальше, усмотрев в преувеличенной, несериальной кинематографичности «Баек из Петли» еще одну метафору. Подобным долговечным роботом является и сам кинематограф, которому, в отличие от человека, подвластно управление временем.

В «Космической одиссее 2001», положившей начало всей традиции научно-фантастического кино современности, экстатический финал намекал на возможность для человека выйти за пределы своего тела и разума, шагнув в вечность. В «Искусственном разуме», последнем фильме Кубрика, который за него снял Стивен Спилберг, человечество исчезало с лица Земли. За него перед инопланетным разумом отвечал ребенок-робот, сохранивший о людях воспоминания. Он показывал их пришельцам, а те смотрели, будто кино. «Снятся ли андроидам электроовцы?» – спрашивал в своем романе отец-основатель современной фантастики Филип К. Дик. «Байки из Петли» на уровне не только содержания, но и формы задают схожий вопрос: смотрят ли роботы кино? И если смотрят, то нельзя ли предположить, что оно в чем-то напоминает этот сериал? ◆

Всеволод Коршунов

У НАС ЕСТЬ ПАПА?

Из кованой шкатулки папы Иоанна Павла III выползает многоножка. Она же движется по лицу Ленни Белардо (Джуд Лоу) – Пия XIII, прежнего папы, лежащего в коме, – и вот-вот заползет ему в ухо. «Это Бог», – за тридцать пять лет до этих событий провозгласил Адам, юный брат-близнец будущего папы Иоанна Павла III, держа в руке ту же многоножку. «Адам ошибался. Это не Бог, это дьявол», – заявит тот в конце своего папства.

Иоанн Павел выходит из венецианской больницы, где находится Ленни, к нему приближается женщина в красном, глава группы фанатиков, поклоняющихся Пию как новому святому, и что-то шепчет на ухо. Иоанн Павел меняется в лице и отворачивается.

На конклаве появляется кардинал Эрнандес, и по Сикстинской капелле катится волна шепота: Эрнандес невероятно похож на государственного секретаря Войелло. Просто одно лицо – отличить их можно лишь по очкам и по родинке, которая есть только у Войелло. «Это мой дополнительный мозг», – хвастается он.

Сериал Паоло Соррентино «Новый папа» (2019), продолжение «Молодого папы» 2016 года, полон загадок и вопросов, ответов на которые зритель будет ждать все девять серий, но так и не дождется. Мы так и не узнаем, почему никто из кардиналов раньше не видел двойника Войелло, что сказала новому папе женщина в красном и причем тут многоножки.

Однако есть один ключ, который подходит ко всем дверям и открывает все тайники разом. Соррентино рассыпает по сериалу намеки и подсказки, где взять этот ключ.

На первых материалах, появившихся в прессе задолго до премьеры, был изображен Пий XIII, идущий по Лидо в плавках, сияющих и ослепляющих своей

Иллюстрации к статье предоставлены Amediateka

«Молодой папа»
The Young Pope
Создатель Паоло Соррентино
Авторы сценария Пеппе Фьоре, Паоло Соррентино, Умберто Контарелло, Тони Гризони, Стефано Рулли
Режиссер Паоло Соррентино
Оператор Лука Бигацци
Художники Лудовика Феррарио, Эудженија Ф. Ди Наполи
Композитор Леле Маркителли
В ролях: Джуд Лоу, Дайан Китон, Сильвио Орландо, Хавьер Камара, Скотт Шеперд, Сесиль де Франс, Людивин Санье, Тони Берторелли, Джеймс Кромуэлл, Игнацио Олива и другие
Canal+, European Regional Development Fund, Haut et Court TV, Home Box Office (HBO), Mediapro, Sky Italia, Wildside Media
Италия – Франция – Испания – Великобритания – США
2016–2017 (1 сезон)

«Новый папа»
The New Pope
Создатель Паоло Соррентино
Авторы сценария Стефано Бисес, Умберто Контарелло, Паоло Соррентино
Режиссер Паоло Соррентино
Оператор Лука Бигацци
Художники Лудовика Феррарио, Эудженија Ф. Ди Наполи
Композитор Леле Маркителли
В ролях: Джуд Лоу, Джон Малкович, Сильвио Орландо, Сесиль де Франс, Хавьер Камара, Людивин Санье, Хенри Гудмен, Маурицио Ломбарди, Нора фон Вальдштеттен, Рамон Гарсия, Энеа Барощци, Ульрих Томсен, Марк Иванир и другие
Canal+, Haut et Court, Home Box Office (HBO), Mediapro, Sky Italia, Wildside Media
Италия – Франция – Испания – США – Великобритания
2019–2020 (1 сезон)

белизной. Наверняка это сон или что-то в этом роде, невозможно представить, чтобы это происходило на самом деле, шутили журналисты и поклонники «Молодого папы».

Первая же сцена первой серии наполнена возмутительным эротизмом: монахиня, ухаживающая за Пием, не может сдержать своих чувств и прямо здесь, при папе, занимается самоудовлетворением. Сексуальное наслаждение и религиозное блаженство сливаются воедино, как в знаменитой скульптурной композиции Джованни Лоренцо Бернини «Экстаз святой Терезы», хулиганской пародией на которую и является открывающая сериал сцена. Заставка первых шести серий представляет собой ночную дискотеку монахинь, предающихся веселью и эротическим танцам перед неоновым крестом и картиной Паоло Веронезе «Брак в Кане Галилейской». Заставка последних трех серий – проход Пия в тех самых сияющих плавках по венецианскому пляжу, наполненному полуобнаженными девушками, некоторые из них при виде папы-секс-символа падают в обморок.

По сравнению с «Молодым папой» в «Новом папе» намного больше откровенной телесности. Это ставит в тупик: зачем, к чему, что это значит? Похоже на неуместную реализацию эротических фантазий режиссера, заявят противники сериала. Но возникает вопрос: режиссера ли? Чьи это фантазии на самом деле?

И наконец, мера условности. «Молодой папа» более реалистичен, в «Новом папе», напротив, все более условно, ритмическая структура движения персонажей по предкамерному пространству напоминает хореографический спектакль. Или мюзикл. Или сон.

***

Все ставит на свои места финальная проповедь Пия в девятой серии: «С тех пор как я вернулся, вы задаете себе множество самых разнообразных вопросов. Кто Он? Отец или Сын? Бог или Святой дух? Человек или Иисус? Он очнулся или воскрес из мертвых? Он святой или мошенник? Он Христос или антихрист? Живой или мертвый? Это не важно. Знаете, в чем прелесть всех этих вопросов? В том, что у нас нет на них ответов». И в самом конце этой речи он скажет: «А сейчас я хочу спуститься к вам и сделать то, что хотел сделать с самого начала. Обнять вас одного за другим».

Эта проповедь не просто напоминает финальную речь Пия из последней серии «Молодого папы», а является ее парафразом. Тогда он вспоминал блаженную Хуану, вымышленную святую, чей образ был лейтмотивом первого сезона: «Когда ее спросили, кто такой Бог, она ответила: “Бог – это открытая граница”. Ей было всего четырнадцать лет. И никто не понял, что она хотела этим сказать. А потом дети засыпали ее вопросами. Мы живые или мертвые? Мы устали или полны сил? Мы здоровые или больные? Мы хорошие или плохие? Мы молодые или старые? Мы чистые или грязные? Мы глупые или умные? Мы честные или лживые? “Не важно”, – ответила благословенная

Хуана». Фактически перед нами те же бинарные оппозиции, которые в итоге снимаются, провозглашаются не важными, не описывающими сложность и многообразие мира.

«Когда-нибудь я умру, – продолжает папа, – и смогу обнять всех вас, одного за другим». В финале «Молодого папы» он падает от сердечного приступа. В финале «Нового папы» он спускается, чтобы обняться с теми, кто стоит на площади Святого Петра, толпа подхватывает его, несет на руках, Пий морщится от боли и умирает. Двери Сан-Пьетро торжественно открываются, монахини синхронизированным чеканным шагом подходят к толпе, забирают Пия и относят его к подножию микеланджеловской «Пьеты». Двери закрываются.

Получается, финал «Нового папы» почти полностью совпадает с финалом «Молодого папы». Да и другие события словно повторяют то, что мы уже видели. Революция, которую пытается устроить в Ватикане Франциск II, очень похожа на консервативную революцию Пия. Требование Франциском пасхального кулича наутро после избрания напоминает каприз Пия с вишневой колой. Близнецы Адам и Джон Брэнноксы рифмуются с Пием и его другом Эндрю Дюсолье, которого он воспринимает как брата. И так же теряет, как Джон теряет Адама.

Можно предположить, что перед нами та же история, только рассказанная другим способом. Или *воспринятая* другим способом – с помощью ирреальных образов и сновидческой логики. Что, если в реальности этого вымышленного мира не существует ни Франциска II, ни Иоанна Павла III, а есть только один папа – и это по-прежнему Пий XIII? Он лежит в коме и видит причудливый сон, в котором проживает еще раз то, что произошло с ним в реальности? И все, что мы наблюдаем в «Новом папе», – лишь коматозный сон Пия?

Сценарный гуру Кристофер Воглер, опираясь на концепцию коллективного бессознательного швейцарского психолога Карла Густава Юнга и концепцию мономифа американского религиоведа Джозефа Кэмпбелла, в книге «Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино» разработал модель истории, основанную на механизме проекции. Все, что происходит с протагонистом, все персонажи, которых он встречает, и события, в центре которых оказывается, не что иное, как выражение его внутреннего конфликта. Вслед за Юнгом и Кэмпбеллом Воглер строит свою модель на архетипических образах: «Юнг полагал, что архетипы отражают различные ипостаси нашего “я”, это герои драмы, разыгрывающейся внутри нас на протяжении жизни. […] Повторяющиеся персонажи мировой мифологии – те же самые фигуры, которые появляются в наших снах или фантазиях. […] Такие сюжеты представляют собой точное отражение работы человеческого сознания, подлинную карту человеческой души»[1].

Протагонист в этой модели, которую можно назвать проективной, оказывается рассечен на несколько противоречивых образов, обозначающих конфликт разных сторон его души, – Тени, Персоны, Анимы, Анимуса и др. А сам герой, как правило, представляет собой лишь

1. *Воглер К.* Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. М., 2015, с. 44–45.

«Молодой папа», режиссер Паоло Соррентино

рациональную часть сознания, способную к рефлексии, – эго. «Архетип героя, – отмечает Воглер, – олицетворяет стремление эго к самоидентичности и целостности. На этапе личностного становления все мы герои, которые сталкиваются с внутренними привратниками, чудищами и помощниками. Исследуя самих себя, мы встречаем учителей и проводников, богов и демонов, товарищей и союзников, слуг и господ, козлов отпущения, соблазнителей и предателей. Все они – стороны нашей собственной личности и персонажи наших снов. Всех злодеев, плутов, возлюбленных, друзей и недругов героя можно найти в самом себе»[2].

Что, если все действие «Нового папы» замкнуто в бессознательном Ленни и представляет собой его ирреальное путешествие внутрь себя, а все персонажи – от Иоанна Павла III до двойника Войелло Эрнандеса – являются «овнешненными» частями его души?

***

На первый взгляд главный герой «Нового папы» сэр Джон Брэннокс (Джон Малкович), взявший себе имя Иоанн Павел III, противоречит этой концепции. Он представляет собой прямую противоположность Пию XIII.

Рефлексирующий сэр Джон понятен зрителю, тогда как Ленни – воплощение тайны. Если «Новый папа» переполнен загадками, то в «Молодом папе» загадка одна – и это характер главного героя, парадоксальный, непредсказуемый и тем самым интригующий зрителя. В начале первой серии Ленни выглядит как рок-звезда. Обаятельный, наслаждающийся своей славой, умеющий удержать внимание толпы, прогрессивный – кажется, он вот-вот начнет сотрясать вековые устои Ватикана. Но Соррентино тут же сбивает зрителя с толку и демонстрирует другие стороны характера Ленни, который оказывается властным,

2. Там же, с. 70.

«Молодой папа»

требовательным, деспотичным, настаивает на консервативной политике, выступает против толерантности и открытости, возводит невидимую стену между миром и Святым Престолом.

Так какой это папа – прогрессивный или консервативный? Он попеременно предстает и тем и другим – то предельно жестким руководителем, не желающим слышать иного мнения, то беззащитным ребенком. Он то святее папы римского, то признается, что утратил веру. То излучает тепло и доброту, то пронзает холодом. То дьявольски хитер, то по-детски наивен.

Крайностям в поведении соответствуют и полярные мотивировки. Разные персонажи пытаются по-своему объяснить характер и поведение папы – чтобы предугадывать его следующий шаг и хоть как-то контролировать постоянно меняющуюся реальность. Соррентино прячет этот ключ и от героев, и от зрителей, выстраивая «мерцающую» систему интерпретаций.

«Папа – святой», – утверждает сестра Мэри (Дайан Китон), знающая его больше и дольше всех. Когда-то именно в ее католический приют родители-хиппи привели маленького Ленни. И исчезли навсегда. Сестра Мэри стала для Ленни и воспитателем, и матерью, и духовным наставником. И еще тогда, когда он был ребенком, убедилась в его святости. Ленни действительно творит самые настоящие чудеса: после его молитв беременеет бесплодная жена офицера ватиканской охраны Эстер; он просит Бога забрать к себе влиятельную и преступную сестру Антонию, сделавшую свою африканскую епархию прикрытием для мафии. Именно силой своих молитв он сам объясняет, как стал папой: просто истово просил этого у Бога. И если папа – святой, то служит он одному лишь Богу, а не людям с их низменными страстями, поэтому компромисс с паствой для него немыслим.

«Папа – дьявол», – утверждает один из кардиналов. Ленни хитер, у него дьявольский нюх на интриги. Сестра Мэри, желая спасти церковь от деструктивной политики папы и смягчить его сердце, идет на предательство: приводит к нему актеров, которые должны сыграть его родителей. Реакция Ленни парадоксальна: он принюхивается и мгновенно разоблачает обман – оказывается, он помнит запах матери. Ультраконсервативная позиция Пия лишь усиливается и приводит к страшным, поистине дьявольским последствиям: паства отворачивается, священники напуганы, католицизм оказывается на пороге кризиса. Кризис переживает и сам папа: он признается своему духовнику, что потерял веру в Бога, наместником которого избран.

«Папа – сирота». Все его действия объясняются нехваткой родительского внимания и тепла. Этой версии, кажется, придерживается сам папа: все его сны, видения, навязчивые идеи связаны с «травмой оставленности». А его поступки – с попытками привлечь к себе внимание и доказать, что у него есть право голоса. Он будто бы все время проживает один и тот же страшный момент из прошлого, когда родители привели его к сестре Мэри. Они сделали так, как было удобно им, и не спросили, чего хочет он. И, добившись верховной власти, Ленни каждым своим действием показывает: теперь будет по-моему.

«Папа – трус». Его священство – бегство от чувств, которые однажды, когда он был молод и влюблен, причинили боль. Целибат стал удобным предлогом для того, чтобы вообще ни с кем не вступать в отношения. И теперь, как говорит один из кардиналов, Ленни овладевает церковью, как женщиной, заставляет ее подчиниться своей воле.

«Папа – большой ребенок». Он ведет себя, как кидалт, не повзрослевший подросток-максималист, испытывающий мир на прочность. Отказавшись от семьи и отцовской роли, он навсегда остался маленьким, коленопреклоненным перед Отцом Небесным.

«Папа во власти Эдипова комплекса». Причем по отношению не столько к реальным, биологическим, сколько к духовным родителям, то есть к сестре Мэри и кардиналу Спенсеру (Джеймс Кромуэлл). Став папой, Пий тут же вступает в жесткую конкуренцию с отцовской фигурой. Во-первых, он приближает к себе сестру Мэри, делая ее личным секретарем, и отдаляет от себя Спенсера. Во-вторых, Спенсер был главным претендентом на роль папы, в этом смысле Пий и Спенсер конкурируют за внимание и признание духовной матери с большой буквы – Матери-Церкви.

Соррентино последовательно строит сериал на расщеплении целостной картины восприятия, которая дробится на контрастные, противоречивые, плохо склеивающиеся образы, мотивировки, версии. Финальная серия, наоборот, представляет собой образ интеграции. Папа отправляется в Венецию – тот самый город, куда уехали родители, оставив его в приюте сестры Мэри. Венеция – это воплощение «травмы оставленности». И тем не менее именно этот город Ленни выбирает для произнесения речи, в которой он перечисляет противоречия – живые

мы или мертвые, хорошие или плохие, чистые или грязные – и вспоминает ответ благословенной Хуаны: «Это не важно». Союз «или» неприменим, ведь человек и то, и другое, и третье. И сам Ленни деспот, святой, демон, капризный ребенок, сирота, требующий внимания во что бы то ни стало. Все эти объяснения не исключают друг друга, более того, они накладываются друг на друга. Ленни – парадоксальный персонаж, заставляющий ломать голову над энигматическим кодом, которым является он сам. «Я – противоречие, как и Господь Бог», – заявляет он в самом начале своего папства.

***

Джон Брэннокс на первый взгляд лишен противоречий. Его характер воспринимается как нечто цельное, монолитное. Страсти, непримиримости, экстатическому выходу за пределы себя сэр Джон предпочитает умеренность, знаменитый «срединный путь». «Корень всех проблем в мире – наше неумение любить, – заявит он кардиналам. – Любить нужно с нежностью, но без страсти». Характеры молодого и нового папы действительно выстроены по принципу полярностей – экстраверт и интроверт, нетерпимый и понимающий, жесткий и мягкий, горячий и сдержанный, стремящийся к действию и тот, кто не спешит рубить сплеча.

Однако довольно скоро обнаруживается, что папы очень похожи. Брэннокса тоже раздирают противоречия, только он до поры до времени это умело скрывает. Его мягкость и сдержанность оборачиваются нерешительностью, а «срединный путь» – неумением сделать выбор. Если Ленни похож на эгоцентричного гражданина Кейна из фильма Орсона Уэллса (со своим «розовым бутоном» – сломанной отцовской трубкой), то сэр Джон предстает Гамлетом (дважды в фильме звучит «Оркестрина» Паоло Конте с гамлетовской строчкой *to be or not to be*). Комплекс неполноценности Иоанна Павла той же природы, что и нарциссическая грандиозность Пия, который то и дело устраивает перед кардиналами шоу власти и подчинения. В «Новом папе» он появляется перед ними на высоком паланкине, с роскошными опахалами, в величественной тиаре Павла VI, выкупленной и привезенной из Вашингтона в прошлом сезоне. По сравнению с Ленни сэр Джон – скромный, незначительный и потерянный. Само имя, которое он выбирает – Иоанн Павел III, – указывает на его шаткое двусмысленное положение: Иоанн Павел II правил долго и был известным миротворцем, тогда как Иоанн Павел I не успел проявить себя, потому что умер при странных обстоятельствах спустя месяц после конклава. Тот, кто пришел надолго, и тот, кто заглянул на минутку и ощущает себя техническим правителем, временным менеджером, посредником между двумя другими папами, – в этом имени зашифрован страшный внутренний раскол, который мучает сэра Джона. «Перед тобой стоит никчемный человек без всяких достоинств, – говорит он на исповеди. – Я праздный,

напыщенный, безответственный, высокомерный. Я разочарование, я посредственный актер, я безвольный, и я наркоман».

Все эти слова (за исключением, пожалуй, последнего) можно отнести и к Ленни. Они с Брэнноксом движутся в противоположных направлениях, но по одному и тому же маршруту. Ленни – от ощущения собственной исключительности и грандиозности к признанию собственной слабости и уязвимости. «Я никчемное, беспечное, неразумное дитя», – скажет он в финальной серии. А сэр Джон пройдет путь от самообвинений в ничтожности к осознанию собственной устойчивости: «Я хрупкая фарфоровая статуэтка, и я наконец понял, что хрупкость – моя сила, а вовсе не проклятие».

Слабость, уязвимость обоих пап связана с общей бедой – той самой «травмой оставленности». Родители маленького Ленни бросили его на пороге приюта сестры Мэри, а родители двадцатипятилетнего Джона отвергли его после гибели брата-близнеца Адама. Обвиненный в этой гибели, он фактически остался сиротой при живых родителях. Пытаясь замолить грех и заслужить прощение, он делает то, о чем мечтал Адам, – поступает в семинарию и становится священником. Отдает свою жизнь мертвецу. Ленни по-своему пытается заслужить признание родителей – став во главе католической церкви, он как бы кричит им: посмотрите на меня, разве теперь я не достоин вашей любви?

Оба папы проживают на наших глазах подростковый бунт: Ленни на протяжении всего первого сезона, сэр Джон в последних сериях второго. В своей воскресной проповеди он бросает вызов холодному, высокомерному «взрослому» миру, признание которого еще нужно заслужить: «Девушки, которые отвергали нас. Мальчики, которые бросали нас. Незнакомцы, которые игнорировали нас. Родители, которые не понимали нас. Работодатели, которые отталкивали нас. Наставники, которые сомневались в нас. Хулиганы, которые били нас. Братья и сестры, которые издевались над нами. Друзья, которые оставляли нас. Конформисты, которые отворачивались от нас. Поцелуи, которых мы не получали, потому что для *них* нас не существует. Они все так заняты, направляя свой взгляд в какую угодно сторону, только не на нас. Тогда, как я смотрю на вас. Только на вас. […] Мы все убогие и несчастные, которых Бог собрал, чтобы создать великую церковь».

В этой речи сэр Джон проживает то, что на языке психологии называется сепарацией от родительской фигуры. Он больше не умоляет обратить на себя внимание, не пытается заслужить признание и любовь, напротив, он отделяется от родительских фигур и становится равным им. Он больше не спрашивает чьего-либо разрешения, а сам себе разрешает быть таким, каким хочет, и действовать так, как считает нужным. В этом смысле проповедь Брэннокса рифмуется с финальной проповедью Пия из десятой серии «Молодого папы», когда Ленни говорит о противоположностях, из которых состоит мир, и о том, что они не описывают всей сложности и многообразия вселенной. Бинарные оппозиции – свойство незрелого сознания, фиксирующегося на

крайностях. Зрелый взгляд в состоянии объять мир во всей его полноте. Поэтому в финальной фразе Ленни говорит о том, что хочет обнять весь мир. В этот момент он видит в толпе своих родителей, и спустя мгновение они исчезают. Он отпустил их. Освободился. Стал взрослым. Но это потребовало столько душевных сил, что в следующую секунду Ленни падает – сердце не выдержало.

Соррентино показывает все это крайне иронично. Например, впавший в кому Ленни находится в венецианской больнице. Венеция стала для него воплощением травмы, и теперь, впав в кому, он уже не может отсюда выбраться – он застрял в своей травме уже не метафорически, а буквально.

Метафорой травмы сэра Брэннокса стал его замок, знаменитое аббатство Уоберн неподалеку от Лондона. Наполненное произведениями искусства поместье превратилось в постылую темницу, куда сэр Джон заточил себя сам. Его родители тоже застряли в своих переживаниях, что показано сновидчески-ирреально и тоже иронически: каждый день, от рассвета до заката, они проводят у могилы Адама, и это продолжается тридцать пять лет.

***

Важным отличием «Нового папы» от предыдущего сезона становится фиксация на материнской и отцовской фигурах: им уделено гораздо больше внимания. В «Молодом папе» главным материнским образом была сестра Мэри, а отцовским – кардинал Спенсер. Одной из главных пружин действия была их конкуренция за влияние на Ленни. В новом сезоне эти силы рассредоточены по системе персонажей, а акценты смещены: теперь эти образы не про власть, а скорее про боль.

Помимо родителей Брэннокса мы видим мать Аттаназио (Энеа Бароцци), страдающую гирсутизмом – избыточным ростом волос. Родительской скорби посвящена стоящая особняком седьмая серия, действие которой разворачивается в семье доктора Линдегарда (Ульрих Томсен) и его жены Евы (Юлия Снигирь) – их ребенок тяжело болен с рождения, и им остается надеяться только на чудо. Помимо «Пьеты», воплощающей в себе боль матери, в фильме несколько раз появляется картина американского художника Чарльза Спрэга Пирса «Ламентация, или Смерть первенца в Египте» (1879), на которой изображены последствия десятой казни египетской: родители оплакивают своего сына. Тот, кто смотрит этот сон, оказывается по ту сторону баррикад и видит мир не только глазами обиженного ребенка, но и глазами страдающих взрослых. И сам Ленни в последней серии будто бы вбирает в себя всемогущество отцовской фигуры и мягкость материнской, обнаруживает обе эти силы не вне, а внутри себя.

Воплощением отцовской фигуры становится и Анджело Войелло (Сильвио Орландо) – антипод и антагонист Ленни в «Молодом папе». Циничный интриган с замашками представителя неаполитанской

«Новый папа», режиссер Паоло Соррентино

каморры, знающий все про всех манипулятор и шантажист воспринимался в первом сезоне как юнгианская Тень, то есть темная сторона души Ленни, отвергаемая часть его «я». Временами Войелло становился отражением Пия, его инфернального стремления к власти, дьявольской интуиции и абьюзивной модели управления. Но в «Новом папе» Войелло перестает быть Тенью: он использует свои методы для благих целей, помогает сестрам из монастыря святой Терезы, настраивает их на борьбу за свои права, становится союзником Ленни. Для того чтобы «обелить», «высветлить» Войелло, и понадобился Эрнандес, двойник, его собственная Тень. Могущественный кардинал, покрывающий сексуальные преступления в своих епархиях, настолько противен Войелло, что он отправляет того с католической миссией в Кабул. Сам же государственный секретарь Святого Престола предстает рефлексирующим ироничным прагматиком, постепенно понимающим, в какую ловушку угодил: «Я человек из стали, переполненный грехами, – размышляет он. – Власть и смертный грех – одно и то же. Так установил сам Господь Бог. И не предупредил».

Еще больше времени, чем в «Молодом папе», Войелло проводит с Джироламо – юношей с физическими и ментальными особенностями, который стал единственным другом и конфидентом госсекретаря. В образе Джироламо соединены хрупкость, уязвимость и чистота Войелло, его детская непосредственность и открытость миру – то, что он так тщательно прячет от других. Похожий образ внутреннего ребенка есть и у Ленни – это Арек, сын доктора и его жены. И Джироламо, и Арек умирают – и растворяются в персонажах Лоу и Орландо, становятся осознанными частями их самих.

Еще один важный детский образ – маленький Пио, оставшийся без отца и матери, – тоже связан с «высветлением» Войелло. Подобно

«Новый папа»

маленькому Дэнни из кубриковского «Сияния», он катается на трехколесном велосипеде по анфиладе Апостольского дворца и на полном ходу врезается в Войелло, облаченного в папскую альбу. Сама эта сцена не только отсылает к ирреальному, сновидческому пространству отеля-лабиринта, к абьюзивной отцовской фигуре, стоящей в центре «Сияния», но и работает на контрасте. Войелло, показанный с помощью нижнего ракурса недосягаемым, словно стоящим на пьедестале, лишь кажется таковым – об этом красноречиво говорит хулиганская реакция Пио, очевидно, привыкшего к показной строгости и знающего, какой на самом деле Войелло.

***

Но если Войелло выведен из Тени, то кто воплощает этот архетип во втором сезоне? В Тени оказалось сразу несколько персонажей. Во-первых, это «дьявольская троица» – министр экономики Гвиччардини, личный секретарь папы кардинал Спалетта и глава финансовой организации Ватикана Альтбрук. Они занимаются грязными махинациями, шантажируют папу и участвуют в оргиях с несовершеннолетней проституткой.

А во-вторых, террористы, которые устроили резню в Лурде, взорвали бомбу в соборе Святого Петра и взяли в заложники шестерых школьников и их учителя, молодого священника. Лейтмотивом «Нового папы» становится экран телевизора, который показывает исламского фундаменталиста с автоматом, проклинающего христиан. Ни у Ленни, ни у сэра Джона, ни у Войелло нет сомнений: вот виновник всех злодеяний. Но в девятой серии выясняется, что исламские боевики к этому непричастны. «Европа нас не интересует. Европа – заброшенная разбитая витрина, – заявляет Войелло представитель калифа. – Это не мы».

Последний теракт происходит в очень важном и символическом месте – в школе имени Альтиеро Спинелли на острове Вентотене. Спинелли считается одним из отцов-основателей Европейского Союза, еще в середине XX века он сформулировал основные принципы евроинтеграции. Именно на острове Вентотене, в фашистской тюрьме, Спинелли написал проект манифеста «За свободную и единую Европу». Таким образом, удар террористов был направлен не на провинциальную школу, одну из многих, а в самое сердце Евросоюза. Тем удивительнее, что преступниками оказались не исламские, а католические фундаменталисты – те самые фанатики, провозгласившие Пия святым. Скорее всего, они же стояли за всеми остальными терактами, желая приблизиться к Ленни, которого, как им казалось, у них отняли.

С помощью многочисленных визуальных приемов Соррентино зарифмовывает исламских и христианских фундаменталистов. Например, мы видим лица боевиков-мусульман, которые внимательно слушают проповедь Иоанна Павла III. Обратная точка – люди в черных масках и камуфляже в таком же подвале слушают папу. Возникает ощущение, что это одно пространство и одна группа людей, но это разные пространства, разные подвалы, разные веры. А методы одинаковые.

«Они, как и остальные, обвиняют всех, кроме себя», – говорит сэр Джон о своих родителях. Но речь, конечно, не только о родителях. Абстрактный внешний враг – исламские фундаменталисты, мистические многоножки, «мировая закулиса», олицетворением которой является посол Святого Престола Бауэр (Марк Иванир), – удобное, но слишком простое объяснение всего, что происходит, особенно неудач. И Ленни, и сэр Джон, и Войелло удостоверяются, что враг, с которым нужно бороться, находится не «где-то там», а совсем рядом, это наше собственное порождение, и чаще всего оно не вне, а внутри. Нетерпимость Ленни той же природы, что и воодушевление фанатиков. Огонь в их глазах, прожигающий насквозь, той же природы, что и костры инквизиции. Папские призывы к войне той же природы, что проклятия боевиков.

Эстер (Людивин Санье), воплощавшая святость и непогрешимость Ленни в первом сезоне, во втором теряет свою чистоту. «Порой мы путаем любовь с одержимостью», – скажет Ленни в своей финальной проповеди. Глядя в последний раз на Эстер и больше не идеализируя ее, он признает, что в нем, как и в ней, есть обе крайности: святость и безумие, нежность и жестокость, наивный взгляд ребенка и испепеляющий огонь фанатика.

***

Чуть раньше Иоанн Павел испугается угроз «дьявольской троицы» и сделает шаг в сторону Тени, оттолкнув Софи Дюбуа (Сесиль де Франс), которая на протяжении обоих сезонов, по всей видимости, воплощает архетип Персоны. Тень и Персона – антиподы: Тень – это скрытая сторона души, Персона, напротив, – яркая, видимая, это

набор социальных масок. Софи занимает должность директора по связям с общественностью и придирчиво следит за публичным образом папы. Парадоксально, что в «Новом папе» конфликт Персоны и Тени разворачивается в рамках одной отдельно взятой семьи, ведь Томас Альтбрук из «дьявольской троицы» – муж Софи. Холодная, циничная, неприступная в первом сезоне, она становится более человечной и мягкой во втором. Трансформация Софи соответствует психологическому пути обоих пап: от демонстрации грандиозности и исключительности к простым, теплым интонациям и тезису «я один из вас». Именно Софи визуально маркирует трансформацию сэра Джона в конце сезона – она берет тушь и накладывает «декадентские» тени вокруг его глаз. Так Брэннокс выглядел до того, как стал папой. Этим жестом Софи буквально пригласит его «вернуться к самому себе», как сэр Джон обозначит это в беседе с Ленни. Она уедет в Англию вместе с ним, уволившись с поста директора по связям с общественностью. Персона больше не существует отдельно, она интегрировалась в то, что Юнг называл Самостью – ядром личности, в котором сознательные и бессознательные элементы объединены в гармоничное целое. После интеграции всех этих компонентов в Самость человек не является более чьим-то орудием, как писал Юнг, он становится самим собой.

Путь от орудия какой-то внешней силы к самому себе проходит и Гутьеррес (Хавьер Камара). В начале сезона он в своих молитвах просит нового папу указать его место. Гутьерреса разрывают противоречия: тело тянет его в сторону мужской красоты, но вера предписывает бороться с грехом. К концу сезона Гутьеррес находит свое место: он наконец принимает свою сексуальность и больше не прячется от нее. Его антипод – кардинал Ассенте (Маурицио Ломбарди), буквально «отсутствующий» в переводе с итальянского. Ассенте тоже тянет к мужчинам, он влюблен в Гутьерреса, но при этом отрицает свою сексуальность, а когда становится госсекретарем, начинает действовать по двойным стандартам – с одной стороны, преследует гомосексуалов, с другой – под прикрытием гомофобной политики позволяет себе больше прежнего. Оба кардинала, по всей видимости, воплощают инаковость папы – не в сексуальном, а в психологическом смысле: став священником, он отказался от телесного, но от тела никуда не деться. Можно делать вид, что оно отсутствует, как Ассенте, а можно научиться слышать его, как Гутьеррес.

«Психологическая задача, с которой все мы сталкиваемся, – подводит итог Воглер, – состоит в том, чтобы собрать эти разрозненные элементы собственной личности в гармоничное целое. Герой, эго, считает, что он существует отдельно от всех частей своей личности, и он должен инкорпорировать их в себя, чтобы стать “я”»[3]. Проективная структура истории применима не только к фильмам с ирреальным действием. Но в «Новом папе» она буквализирована с помощью коматозного сна и ирреального действия.

3. *Воглер К.* Цит. изд., с. 70.

Можно предположить, что перед нами грандиозное развертывание внутреннего конфликта на протяжении восьми серий и его преодоления в девятой. Ленни, так и не выйдя из комы, в странном видении получил возможность еще раз посмотреть на свою жизнь, еще раз дойти до точки интеграции разрозненных, конфликтующих элементов своего сознания, еще раз слиться с миром в метафизических объятиях. Сцену на пляже можно прочитать как ироничный перевертыш финала «Смерти в Венеции». В фильме Висконти умирающий герой Дирка Богарда видит юношу Тадзио, воплощение красоты этого мира, который входит в море на фоне закатного солнца. У Соррентино вместо Тадзио в воду входит сам ослепительный герой Джуда Лоу. Ныряет и исчезает, выполнив свою нарративную функцию, растворяясь в море и в мире.

***

Женщина в красном продирается сквозь толпу к Иоанну Павлу III на выходе из венецианской больницы. Хватает его за руку, что-то шепчет. Папа меняется в лице и отворачивается. Что же она сказала сэру Джону? Рискнем предположить, что это могла быть латинская формула Habemus Papam – «У нас есть папа». Для женщины это, скорее всего, значило бы «наш папа – Пий, ты не папа». Для сэра Джона это могло значить «ты не существуешь» – во «взрослом» мире его родителей и в проективном мире этой истории, разворачивающейся в воображении Пия. И если Ленни движется к растворению в мире, то Брэннокс, наоборот, к отделению от мира, к осознанию своего права быть любым, к озорному ответу маленького Пио на псевдогрозный окрик Войелло «Ты заноза в заднице!» Потому что заноза обязательно, непременно, во что бы то ни стало будет реальной – даже если задница окажется выдуманной. ◆

ОДНАКО
ПРИ ДОВЕДЕНИИ ДО
ЛОГИЧЕСКОГО КОНЦА
ИДЕИ О ПРИНЦИПИАЛЬНОМ ЕДИНСТВЕ

Алла Шендерова

НЕБЕРГСОН

Как течет время в длинных спектаклях

В 60-е годы прошлого века американец Натаниэль Клейтман открыл, что все физиологические процессы в человеке подчиняются девяностоминутному циклу: полуторачасовые ритмы характеризуют смену бодрости и сонливости, голода и сытости, а также имеют прямое отношение к смене фаз сна.

Работая, люди стремятся делать перерывы каждые полтора часа: поболтать, покурить, поесть, сменить вид деятельности. Продолжительность большинства фильмов так или иначе привязана к интервалу 90 минут, такова же вместимость стандартной аудиокассеты и средняя продолжительность одноактного спектакля.

Двухактный спектакль обычно длится два раза по девяносто (но это время часто включает антракт, чисто же сценическое время приближается к 120 минутам). Такова и продолжительность цикла смещения доминанты активности между полушариями: правое-левое-правое.

Ставить длинные спектакли первыми начали древние греки. Во время Дионисийских игр они могли длиться по нескольку дней. Средняя же продолжительность спектакля у греков доходила до двенадцати часов: все начиналось утром и заканчивалось в темноте, суточный ритм символически повторял завязку-кульминацию и развязку: смерть героев часто совпадала с наступлением ночи.

Утомленный пациент, говорят медики, легче поддается гипнозу, впадает в транс. С утомленным зрителем примерно так же. Хорошенько измотав его первыми актами («Сначала длинное, а потом короткие действия», – учил Всеволод Мейерхольд), режиссер может вводить его в транс – а дальше делать с ним что угодно.

←
Спектакль «Сквозь/Скольжение по возможностям», режиссер Всеволод Лисовский

В общем, время в театре не только бергсоновское «время-качество» и «время-количество», но и один из главных инструментов, с помощью которых режиссер ~~манипулирует~~ (зачеркнуто как непопулярное сегодня среди современных режиссеров слово) взаимодействует с публикой.

Условно мы можем договориться считать длинными все спектакли, которые идут более трех с половиной часов. Разделим их на старые (те, что давно в репертуаре или уже сняты с афиши) и новые; с линейным сюжетом и без него, драматические и постдраматические, с фиксированными антрактами и со свободным перемещением (когда зритель может входить-выходить в любое время).

Антракт, кстати, отдельная тема. Раз уж мы вспомнили Мейерхольда, он прямо называл их злом: «Сокращение антрактов вообще, их числа и длительности, следует признать здесь такой важной задачей, за разрешение которой не мешало бы объявить о выдаче крупных премий…»

Для начала поговорим о том театре, в котором эта задача уже решена. Онлайн-просмотры. За последние два месяца в сети стало доступно многое из того, о чем раньше можно было только почитать и помечтать. В трансляциях (если это не прямая трансляция, а запись) почти всегда отсутствует антракт (иногда он заполнен интервью с создателями спектакля). Перерыв на чай, туалет, мониторинг соцсетей, звонки, месседжи, общение с близкими вы устраиваете по своему желанию. На Пасху я всю ночь смотрела La Passione Ромео Кастеллуччи, основанный на «Страстях по Матфею» Баха. Часто останавливала – чтобы выдохнуть (кто видел этот спектакль, тот поймет), сделать скриншот (там почти каждый кадр – картина) или перевести незнакомое слово в титрах. Мне показалось, эти «Страсти…» шли часов пять – собственно, в моей версии так и было. На следующий день я проверила на сайте канала «Арте»: запись длится 2.55.

Одним словом, при трансляции спектакли становятся длиннее или короче (если вы любите перематывать). Рассуждать о том, как в них работает время, можно, но с оговоркой: как работает время в той версии, которую корректировали лично вы.

Так что дальше я не буду рассматривать постановки, которые видела не в театральном зале, а дома. Из моего поля зрения выпадет десятичасовая «Махабхарата» Брука (ее киноверсия – это все-таки кино), спектакли Арианы Мнушкин, «Взгляд глухого», «Гора Ка и террасы гардений» и другие ранние работы Уилсона (ради «Эйнштейна на пляже» я сделаю небольшое исключение) и еще многое.

1. Жизнь зрителя внутри спектакля

Первый «мой» длинный спектакль – «Шум и ярость» по роману Фолкнера, поставленный Женовачем как дипломный для студентов Петра Фоменко (когда я смотрела, они уже стали актерами «Мастерской»).

Четыре акта, три антракта, целиком – пять часов. Я только поступила в ГИТИС и была в восторге: впервые видела сестер Кутеповых, Кирилла Пирогова и Юрия Степанова (чей персонаж был главным ожогом этого спектакля) так близко и так долго, что мне казалось: я уже с ними дружу. Впрочем, не с ними, а с их персонажами. Но кое-что я поняла и про исполнителей. Эффект погружения был как в детстве, когда читаешь толстую книжку – и под конец просто в ней живешь: придуманная жизнь перекрывает реальную. Самая большая беда в этот момент – когда страниц до конца остается все меньше. Поэтому я смаковала каждую сцену, а в антрактах не выходила из аудитории на третьем этаже ГИТИСа. Рядом со мной сидели взрослые, искушенные в театре люди. Им было скучно, и они раздражались от того же, от чего неофитка (я) ловила кайф: от неторопливого женовачевского повествования-погружения. Жизнь с героями Фолкнера их не привлекала, зато она слишком надолго отвлекала от жизни собственной.

В 2009-м я прожила восемь часов на «Фабрике» Энди Уорхола. Вернее, на «Фабрике-2» Кристиана Люпы, сыгранной в помещении киностудии Вроцлава. В прологе, пока актеры собирались на сцене, голос за кадром по-английски просил выключить телефоны. Петр Скиба, игравший Энди, вдруг поднял руку, обращаясь к залу по-польски: «Что он сказал, вы не расслышали?» Несмотря на этот прием, или даже благодаря ему, уже через пару минут разница языков, узнаваемость актеров (Скиба в жизни ничем не походит на Энди) перестала существовать: мы оказались внутри уорхоловской фабрики, где каждый, независимо от пола, мечтал отдаться Энди, вернее – глазку его камеры.

Над сценой висел экран, изображение на него проецировалось с двух сторон – так что актеры видели в нем себя, как в зеркале, а зрители могли сравнить происходящее на сцене с тем, что было на экране. Визуально точно воссоздавая мир «Фабрики», Люпа выстраивал диалоги как в традиционном психологическом спектакле – борясь за внимание Энди, персонажи устраивали изнурительные выяснения отношений. Все это чередовалось жанровыми скетчами и аттракционами вроде лжеантракта, когда, выйдя в фойе, зритель обнаруживал там стеклянный куб с актрисой, бесконечно донимавшей Энди телефонными разговорами.

Вспомнил ли Люпа про нелюбовь Мейерхольда к антрактам, или это общая черта всех режиссеров? Очевидно, русских символистов с их идеей превращения жизни в художественное произведение Люпа не просто знает – на его «Фабрике» именно это и происходило. Он воскресил участников «Фабрики» – чтобы мы могли наблюдать, как они ломают свою жизнь, превращая ее в предмет искусства.

День на «Фабрике» для меня был равен отдельной жизни. Как натурщики Энди оживали только под прицелом камеры, так и я сейчас не смогу ответить: как добиралась в отель по ночному Вроцлаву? Работал ли, например, в фойе вроцлавского кинопавильона буфет? Как

был организован туалет? Помню только спектакль и себя, сидящую на неудобном пластиковом стуле. Жизнь на «Фабрике» перекрыла реальность. Единственное, что я не позволяла себе забыть: в отеле меня ждет оставленный еще днем ребенок. Одиннадцать лет. Мой ребенок. Я должна к нему вернуться.

Кристиан Люпа вообще любит многостраничные сюжеты и долгий рассказ. Но даже если спектакль относительно небольшой: три часа с антрактом (как «Персона. Мерлин») или четыре (как «Персона. Тело Симоны»), режиссеру сперва нужно время (вспомним рассуждения Мейерхольда про длинный первый акт), чтобы погрузить вас в происходящее до такой степени, что вы начнете там жить. «Там» – это не в конкретном месте действия, скажем, в обшарпанном кинопавильоне (оба названных спектакля игрались в одной, чуть измененной декорации). А в той разряженной атмосфере, где запросто может материализоваться призрак. В финале «Тела Симоны» именно это и происходило. Загипнотизированный зал принимал это как само собой разумеющееся. Выныривать из таких спектаклей зрителю приходится долго.

По неспешности рассказа и степени погружения спектакли Люпы можно сравнить со спектаклями Эймунтаса Някрошюса.

Как и положено (по нашим представлениям) сумрачному литовскому парню, Някрошюс думал неспешно и метафорично – и предлагал зрителю разделить ход его мыслей. Но мыслил он не обычными земными категориями – скорее эпическими. Все первоосновы: земля, вода, огонь – создавались заново на наших глазах. Переосмыслялась и категория времени. Это было особое время, и оно текло по-другому. Поэтому все главные шедевры режиссера длились не менее пяти часов. Нечто похожее происходит в романе Маркеса «Сто лет одиночества», герои которого уверены, что живут обычные жизни, не замечая, что они, жизни, растягиваются на нечеловеческий срок.

2. Жизнь во время спектакля, если ты не провалился внутрь. Мое кино

Прошлым летом, на Чеховском фестивале, мне совсем не понравились «Семь притоков реки Ота» Робера Лепажа. По форме этот восьмичасовой спектакль откровенно устарел, и это мешало подключаться к нему эмоционально. Хотя «Семь притоков…» – приквел знаменитого «Липсинка». Однажды, в такой же длинный июльский день в 2007-м, он произвел на меня большое впечатление. Может, даже слишком большое. Помню, как перед началом третьей, уже вечерней части я поняла, что у меня не осталось сил переживать – я устала от интенсивности эмоций.

Все это я вспоминала, сидя на «Семи притоках…». А заодно вспоминала, как собиралась на «Липсинк» – ехала с дачи, заготовив стопку бутербродов с сыром, чтобы всех угощать.

На «Семь притоков…» я бутерброды не брала. Буфет в театре «Геликон» работал медленно. Во время большого антракта все вышли на Никитскую. Догорал хороший летний день (их так мало было

Us, Dogs, проект компании Signa, режиссеры Сигна Кёстлер, Артур Кёстлер

прошлым летом). В очереди в кафе я случайно столкнулась с питерской подругой – радовалась встрече и одновременно злилась, что Лепаж устарел, а теплый день уходит.

Спустя год это стало моим внутренним кино о моем личном перформансе, частью которого оказался спектакль «Семь притоков реки Ота». Происходящее на сцене не потеснило реальную жизнь – память смонтировала их встык. Таких перформансов у меня довольно много – и про недавние «Сто лет одиночества» Егора Перегудова в СТИ, и про давних «Бесов» и «Братьев и сестер» Додина. Это не всегда значит, что мне не понравился спектакль, – скорее то, что происходило вокруг и во время спектакля, было для меня не менее интересно.

3. Тотальное кино. Не можешь – научим, не хочешь – заставим

Особый тип личного кино остается после партиципаторных спектаклей. Тебя втягивают в действие, и ты больше не должен сидеть молча прикрученный к стулу. Ура. Фокус в том, что это освобождение часто оборачивается тотальным контролем.

Опишу два своих впечатления от проектов датской компании Signa (ее создатели, они же режиссеры и перформеры Сигна и Артур Кёстлер): Us, Dogs на Венском фестивале в 2015-м (пять часов) и «Игрушки», выпущенные прошлой осенью в Питере, специально для фестиваля NET (четыре часа). Речь идет о смеси тотальной инсталляции, иммерсивного спектакля и перформанса.

Сигна Кёстлер всегда принимает участие в собственных работах, подробно ощупывая глазами каждого пришедшего. Покидать место действия нельзя: на «Игрушках» нас даже в туалет водили строем, а чтобы добыть женскую прокладку, мне пришлось разработать спецоперацию. В Us, Dogs я подговорила одну из участниц тайно выпустить

Спектакль «Шум и ярость», режиссер Сергей Женовач, Мастерская Петра Фоменко

меня на улицу, а потом впустить назад. Оба раза меня мутило от многочасового пребывания в этом вымороченном мирке.

В Us, Dogs меня хватали за волосы, валили на кровать, назойливо предлагали выпить, а еще спрашивали: «Скажи, ты еврейка?» Все это творилось в центре Вены, в старом особняке, каждая квартира которого стала жилищем неких людей-собак, затаскивавших зрителей к себе, угощавших кипевшей на плите едой. А то вдруг затевавших скандал, граничащий с явным насилием (оно было и в «Игрушках», но со зрителями в Питере обращались осторожнее – били в основном перформерок). В обоих случаях время было одним из главных инструментов воздействия: с его помощью Сигна Кёстлер заставляла зрителей испробовать все круги придуманного ею ада.

4. Не надо быть внутри спектакля. Спектакль будет внутри тебя

Самый длинный спектакль в нашем новейшем театре сделал Всеволод Лисовский.

Комиссар «Театра.doc» и проекта «Трансформатор», дикий генерал и дважды лауреат «Золотой маски» (за «Акын-оперу» с рабочими из Таджикистана и променад «Волшебная страна» с ростовским театром «18+») Вот Хули-жень (это не ругательство, а ник в фейсбуке) развил идею «личного кино», заменив тотальный контроль если не полной свободой, то полной ненавязчивостью.

Спектакль-путешествие «Сквозь/Скольжение по возможностям» длился двое суток: почти сорок зрителей, четыре актрисы и сам Лисовский побывали в пяти городах, совершив семь переездов и много пеших переходов. Все это время мы не знали, куда идем и зачем.

Перформерки в свадебных платьях изображали невест Парменида, Гераклита, Эмпедокла и Анаксагора. Споря, кто из философов круче,

они бросались в реку (шел октябрь), влезали на хлипкое дерево, раздевались догола в шатре, что усилиями Комиссара вырос в чистом поле, пристегивали себя наручниками в плацкарте Орел – Тула; осеняли собою все свалки и стройки.

Сам Лисовский в это же время присылал нам в Whatsup ролики, поясняя, что скоро все мы переедем из ньютонианского мира в квантовый. А раз так, надо с ним попрощаться, как прощаются со старой квартирой. Так что обед в задрипанной столовой во Льгове, поездка на «кукушке» (поезд из одного вагона), ночевка в бревенчатых срубах, визит в Орловский театр имени Тургенева на спектакль с адресом «ноль плюс» и еще много ерунды – все это получало некое осеннее обаяние: сегодня есть, а завтра нет.

Среди близких родственников этого действа не только Ги Дебор и все «Общество спектакля», но и Веничка Ерофеев, ездивший в Петушки с того же Курского вокзала и тоже баловавшийся античностью. И швейцарская группа Rimini Protokoll с их променадом Remote X, и питерские Митьки с их «опаньки», и Лев Толстой с идеей ухода, и Форрест Гамп, открывший, что боль избывается в движении. И даже коммуна из «Идиотов» Ларса фон Триера – список можно продлить, но главное не в предках и не в потомках, которые у «Сквозь…» наверняка появятся.

Лисовский добился цели (собственно, едва ли не главной цели всего современного искусства): он набрасывал внешние впечатления, а спектакль у каждого получался свой.

5. Свободное плавание, или Новое течение времени

Спектакль Дмитрия Волкострелова «Любовная история» (питерский «Приют комедианта») невозможно хронометрировать. Его финал повторяли до тех пор, пока в зале оставался хотя бы один зритель (рекорд, говорят, был 188 раз).

(Для сравнения: в том же 2013-м Волкострелов выпустил еще и спектакль «Солдат», который длился меньше десяти минут и состоял из двух фраз. То есть время стало полем для эксперимента.)

В рассказе Хайнера Мюллера, по которому поставлена «Любовная история», речь идет об отношениях молодого человека, увлеченного вопросами гендерного равенства, и девушки, с которой он знакомится на вокзале. Двух персонажей играли четверо актеров, сцены и реплики повторяются. В финале рассказа девушка, уже беременная, садится в поезд и уезжает. В спектакле занавес опускался и тут же поднимался – сцена повторялась, герой снова и снова оставался с ощущением, что он «не выдержал экзамен».

На премьере в 2013-м и даже намного позже (скажем, во время гастролей в Москве в конце 2018-го) зрители не понимали, что им делать. Многие сидели, уставившись в телефон. Как считает сам режиссер, эти повторы были проверкой на эмпатию: «Этот момент – когда люди оставались сидеть назло – много о них говорил. Они не видели,

что у актрисы уже нога забинтована, и так далее. С другой стороны, я понимаю, что эти правила игры мы сами и предложили, потому что спектакль “Любовная история”, конечно же, и про потребление одного человека другим».

В то же время «Любовная история» – пример того, как трудно сориентироваться зрителю, когда ему неожиданно дают свободу.

Хотя лично мне любая свобода в театре импонирует. Мысль о том, что сейчас меня минимум на полтора часа запрут в зале и будут лить мне в глаза и в уши все, что захотят, довольно мучительна.

В 2013-м, по просьбе покидавших пост директоров Авиньонского фестиваля Ортанса Аршамбо и Венсана Бодрийе, Ян Фабр восстановил свой легендарный спектакль 1984 года «Сила театрального безумия». В Авиньоне он шел пять часов. В прологе зал предупредили, что Le pouvoir des folies théâtrales идет без антрактов, но двери открыты – вы можете входить и выходить. Я пришла в театр голодная – думала, минут через двадцать пойти ужинать с компанией. В Авиньоне так делают все, но обычно в зал нельзя вернуться, а тут Фабр дал всем шанс. В итоге я просидела пять часов как пришитая. Все это время актеры выкрикивали, вернее, из них почти насильно доставали (чтобы не сказать «выбивали») названия поворотных для истории театра спектаклей, начиная с вагнеровского «Кольца нибелунга» и заканчивая творением Фабра. Режиссер хулиганил, доказывая, что мощь театра не в слове и сюжете, а в слиянии света, цвета, движения и музыки. Развенчание всех приемов театра одновременно оказывалось его прославлением. Уйти было невозможно – каждую минуту я не могла вообразить, что будет дальше. Ритм шел по нарастающей. В финале зал вопил.

Еще до Фабра в конце XX века свободное посещение зрителям предложил Роберт Уилсон. Его ранние спектакли были безразмерными: «Гора Ка…» в одной из версий шла семьдесят два часа, «Жизнь и времена Иосифа Сталина» – двенадцать, а поразивший Луи Арагона «Взгляд глухого» – семь. Коротенькая опера «Эйнштейн на пляже» (1976) на музыку Филипа Гласса и с хореографией Люсинды Чайлдс – пять. Действие шло непрерывно, зрителям разрешалось входить и выходить, а в баре шла трансляция на большой экран. Кстати, может, дело было в том, что на премьеру в «Метрополитен» приехала семья режиссера во главе с папой, который постоянно курил. Впрочем, как говорят очевидцы, он был так удивлен увиденным, что просидел в зале все пять часов.

Как и «Сила театрального безумия», «Эйнштейн на пляже» – постдраматический спектакль, в котором сюжет (эмоциональный, не событийный) передается ритмом, цветом и движением. Это не только опера, но и балет: Гласс, Уилсон и Чайлдс постоянно экспериментируют с ритмом: актриса может быстро повторять одно и то же движение, в то время как актер рядом надолго застынет, приподняв ногу. Когда он наконец сделает шаг, это покажется событием. Примерно так работает

Спектакль «Семь притоков реки Ота», режиссер Робер Лепаж

с пластикой японский театр Но: исполнители надолго застывают, концентрируются, а потом малейший жест равен почти что взрыву.

В случае постдрамы невозможно говорить об отождествлении себя с героями. Но висящая в YouTube запись «Эйнштейна…» (сделана в 2014-м, на премьере очередного возобновления) непременно затянет вас своей медитативностью. Думаю, это один из немногих спектаклей, который можно смотреть в сети почти без потерь.

Двадцатичетырехчасовая «Гора Олимп» Яна Фабра построена по тем же принципам, что и «Сила театрального безумия» (можно даже поспорить, что, если бы режиссер не возобновил в 2013-м этот старый спектакль, в 2015-м не появился бы «Олимп»): мизансцены режиссер лепит из голых тел, как из глины, вместо костюмов – белые простыни. Декораций минимум – их заменяет экран на заднике. Но если в «Силе…» на экран проецировались полотна Возрождения, теперь Фабр сам создает картины, так искусно фотографируя актеров, что сомнений нет: на снимках – боги.

Четырнадцать эпизодов играются двадцать четыре часа и включают все главные мифы, которые можно пересказать словами, и Фабр легко доказывает, что все эти сюжеты – сегодняшние. Но внимание зрителя он удерживает другим. Как мы уже вспоминали, греки играли свои спектакли от рассвета до заката, в театре можно было есть, пить, разговаривать и выходить по нужде. Фабр предлагает публике те же правила, но растягивает представление на сутки. Он устраивает все так хитро, что заставить себя покинуть зал трудно: происходящее напоминает один сплошной фокус или метаморфозу. Общие вакхические танцы, скандирование слоганов («Fuck me! Take me!» – кричат люди богам), переодевание, вернее, преобразование себя (с помощью красок и тряпок) в существо другого пола, надрывный плач, когда актеры

вытаскивают из-за пазухи куски мяса и бьют ими себя в грудь, – все доводит до изнеможения, но едва ты встаешь, как замечаешь, что затянутый эпилог становится прологом к новой сцене, трагическое превращается в смешное, etc. Женский хор, изображающий оргазм (к восторгу мужской части зала), служит переходом от «Эдипа» к «Вакханкам». Стонущие девы незаметно скрываются в кулисах, а на пустую сцену выезжают столы, по которым, завернувшись в простыни, расхаживают боги…

«Гора Олимп», конечно же, метамодернизм, у которого в данном случае есть особое качество: соединяя тверк и сиртаки, попсу и артхаус, Фабр находит тот новый ритм и эстетику, которые позволяют сегодняшнему человеку перестать наконец ощущать себя в конце истории. Его спектакль, как губка, вбирает не только все стили и жанры, но и весь кровавый человеческий опыт. Не обещая неба в алмазах, он дает ощущение не апокалипсиса, но кантилены: на этом свете без перемен, мы те же, что и пять тысяч лет назад. И вот эта кантилена, чувство непрерывности – пожалуй, главное достижение «Горы Олимп».

На премьере, в мае 2015-го, спектакль Фабра четко зафиксировал тот момент, когда в театре стало меняться представление о сценическом ритме. Момент расцвета новой процессуальности (термин придуман Борисом Юхананом и означает театр, который становится «местом сборки всех форм искусства»). Сам Юхананов – автор целой обоймы очень длинных постановок. Самая свежая из них, «Пиноккио», идет два вечера: всего в ней пять актов, четыре антракта. Они фиксированы, и если надолго загуляешься, то внутрь, может, и вернешься, но полноты картины не оценишь. В «Пиноккио» у Юханова есть всё – от скетча с участием Брежнева до пародий на фемактивисток и полета дронов под вагнеровский «Полет валькирий», – и над этим всем он смеется. В итоге выходит постироничный реквием по режиссерскому театру в целом – с его жесткой вертикалью власти, во главе которой непременно стоит Карабас. И жестким ритмом, который сам Юхананов всю жизнь испытывает на прочность.

Тут остановимся. Я обещала Заре Абдуллаевой написать 10 тысяч знаков. Получилось вдвое больше. Карантин все поменял: теперь я успеваю в два раза меньше, но тексты почему-то выходят длиннее. Если по Бергсону, то за время карантина «непрерывная мелодия нашей внутренней жизни» как-то изменилась. Надо бы понять как. ◆

Кристина Матвиенко

ДРУГОЕ ВРЕМЯ

Некоторые вещи в театре происходят не вовремя: в момент их «открытия» или трансформации старой идеи к ним оказываются не готовы ни зрители, ни критика. Такой фокус произошел с тем, как режиссеры обращались с временем.

В конце 1990-х в петербургских театрах коротко и очень продуктивно работал режиссер Клим: в его спектаклях можно было наблюдать несмонтированное, «настоящее неопределенное», а сегодня сказали бы «реальное», время. Театровед Николай Песочинский связывал это с принадлежностью Клима, исходившего из неподвижности и тишины, школе Васильева, а шире – с установкой находить изначальный и неизменный драматизм не в событиях или отношениях, а в жизни в целом. Ставя «Луну для пасынков судьбы» Юджина О'Нила (1997, Театр на Литейном), Клим подходил «ко всему несвершившемуся, кажется, с полной невозмутимостью: все происходящее достойно того, чтобы его принять как данность и примириться»[1]. Важное говорилось между прочим, значения перенесены на безударные такты, внимание рассредоточено, высвечено неглавное. Вместо моментов свершения на сцене, представляющей собой открытое во все стороны пространство, длилось время – в повторах, кольцах, остановках; казалось, что на сцене молча по-настоящему думают, слушают, общаются, ждут, оценивают. В «Отчего люди не летают…» (2004, «Балтийский дом») Клим отказывался увлекать зрителя активным сценическим действием: экспериментируя с театральным временем, режиссер уплотнял его, разряжал, останавливал, собирал в одну точку[2], то есть действовал как композитор.

Предпочтя процессуальное время клиповому монтажу, как было принято говорить про зрелищную культуру

1. *Песочинский Н.* О'Клим на Литейном («Луна для пасынков судьбы» в Театре на Литейном). – «Петербургский театральный журнал», 1997, № 12.

2. См.: *Песочинский Н.* Луч света в царстве Клима («Отчего люди не летают…» в Театре-фестивале «Балтийский дом»). – «Петербургский театральный журнал», 2004, № 2 (36).

Спектакль «Когда гора сменила свой наряд», режиссер Хайнер Гёббельс. © Wonge Bergmann for Ruhrtriennale, 2012

рубежа 1990–2000-х, Клим опередил многое. В частности, применение композиторских стратегий в отношении драматического театра. Тех, которые подразумевают протекание как бы естественных процессов внутри временны́х рамок, time brackets. Эти стратегии были открыты изобретателями послевоенных перформансов, в первую очередь Джоном Кейджем, который видит функцией композитора организацию звуков (или единого пространства времени), а не только использование инструментов[3]. Поместив в рамку начала и конца перформанс, то есть отрезок естественно протекающей реальности, композитор поэтизирует любое «скучное». Для Кейджа, как известно, не существует ни пустого пространства, ни незаполненного времени: всегда есть на что посмотреть и что послушать, стоит только научиться вниманию к звуковому процессу и отказаться от попытки понять смысл звуков. «Эта игра является утверждением жизни – не попыткой упорядочить хаос, а просто способом приблизиться к истинной жизни, которая становится столь прекрасной, когда человек позволяет ей действовать самой по себе»[4], – утверждает Кейдж, проповедовавший даосизм. Я не утверждаю, что те специально созданные «бесцельность» и «рассредоточенность», которые были у Клима в драматических спектаклях, продолжают идеи американских перформансистов. Но сходство с ними, как и отказ от привычного для «разбора» понимания конфликта, там, безусловно, были.

Сегодняшнее понимание времени внутри драматического спектакля связано с модой на перформативное, от 1950-х до более поздних театральных практик, распробованных Робертом Уилсоном, Хайнером Гёббельсом и многими другими. У истока этого процессуального времени стоят манифестированные Кейджем принцип дзен-невмешательства

3. См.: *Кейдж Дж.* Будущее музыки: кредо (1958). – В книге: *Кейдж Дж.* Тишина. Лекции и статьи. М., 2012.

4. *Кейдж Дж.* Экспериментальная музыка (1957). – См. цит. изд.

в ежедневную жизнь, дефетишизация конечной цели и провозглашение деятельности как самого важного творческого акта[5]. Идеи Кейджа выходят за пределы собственно эстетического – они распространяются на социальное устройство жизни, в которой, как и в новой музыке, внутри структуры не должно быть иерархии. При этом жизнь без структуры невидима, поэтому спектакль или перформанс являются рамкой, внутри которой происходит что-то, представляющее собой череду взаимосвязанных составляющих. Сама продолжительность перформанса создает новое пространство для восприятия искусства, а повторение успокаивает и порождает другое качество внимания – не бодрствование и не сон, а нечто приближающееся к переживанию нормального течения ежедневной жизни. Все это в полной мере относится к опытам театра post, которые, воспроизводя на сцене нормальное течение жизни, добиваются трансформации и себя как исполнителей, и зрителей, приобретающих способность иначе видеть, слышать или, точнее говоря, находиться внутри спектакля.

Хайнер Гёббельс, композитор и режиссер, трансформирующий идеи Кейджа уже на более позднем витке истории театра, пишет в «Эстетике отсутствия»: «Все дело в том, чтобы осознать слушание как процесс, который делает письменную структуру текста прозрачной и становится сопоставим с процессом чтения»[6]. И призывает на помощь мысль Брехта о разделении элементов: о превращении обычного в броское, повседневного в удивительное. Весь корпус кейджевских и посткейджевских представлений о спектакле строится на новых взаимоотношениях между художником или произведением и зрителем: ненасильственных, лишенных интенсивности, не манипулирующих вниманием и стремящихся к горизонтальности. Иначе говоря, утопической перспективой этих инструментов является переустройство общества, моделью для которой выбран спектакль (или перформанс). А инструментом – настоящее продолженное время, общее для участников и наблюдателей, собирающихся в одном пространстве. Это время, возможно, оказывается последним сохранившимся признаком, с помощью которого театр можно идентифицировать как театр.

С пониманием времени как естественного и непредсказуемого связано и в целом отношение к эксперименту в музыке и театре, которое манифестировали Кейдж и его соратники. Эксперимент понимался ими не как что-то, что позднее можно оценить с точки зрения успеха, но как акт, результат которого неизвестен[7]. Так же и на территории рассматриваемых спектаклей эксперимент разворачивается в длительности, когда результат не ставится вообще как цель – его заменяет опыт.

Для спектаклей Гёббельса принципиальны понятия «одновременность» и «последовательность» в том виде, как их фиксирует Кейдж: одновременность изменяется наиболее естественно тогда, когда составляющие ее элементы не зафиксированы в партитуре и независимы друг от друга; последовательность наиболее естественна тогда,

5. *Кейдж Дж.* Лекция о ничто. – См. цит. изд.

6. См.: *Гёббельс Х.* Эстетика отсутствия. М., 2015.

7. *Кейдж Дж.* Экспериментальная музыка: доктрина (1955). – См. цит. изд.

когда она не установлена, но представлена в форме-ситуации. В спектакле «Когда гора сменила свой наряд» (2012, фестиваль Ruhrtriennale, вокальный театр «Кармина Словеника») девочки-перформеры, рассказывая о переходе из детства в юность, совершали действия, не связанные с их профессиональной, хоровой, принадлежностью. Девочки не пели: они переносили табуретки с одной точки сцены на другую, ходили, рассыпаясь в маленькие группы и собираясь снова, произносили тексты соло и в диалогах, наконец, сидели неподвижно на краю сцены, пару минут глядя в зрительный зал. Спектакль Гёббельса, в котором звучали тексты любимых им Гертруды Стайн, Адальберта Штифтера, Алена Роб-Грийе, сконструирован как инженерная система взаимосвязи одновременно и последовательно происходящих ситуаций. Но сама ситуация представляет собой живое действие, совершающееся здесь и сейчас телами исполнительниц, которым позволено жить на сцене в естественном режиме, а значит, позволять себе элемент непредсказуемости. Зритель спектакля «Когда гора сменила свой наряд» оказывался в ситуации «предстояния» чужому присутствию и собственно времени в его несмонтированном варианте. Несколько минут молчания и «ничегонеделания» московский зал едва выдержал – раздались нервные хлопки и плохо сдерживаемые возгласы раздражения. В такие моменты ты, видимо, встречаешься с самим собой.

Отказ от интенсивного воздействия на зрительный зал – опыт, трудность которого сопряжена именно с длительностью пребывания в пространстве, в котором как будто бы ничего не происходит. Повторы, пустоты, зоны, в которых ничего не происходит, – любимый инструментарий Гёббельса, который каждый свой спектакль сочиняет с чистого листа, соединяя – как художник – акустику, визуальное, движение, голоса, звуки музыкальных инструментов, пиротехнические спецэффекты, тексты. Но внутри эпизода его спектакли строятся на присутствии – человека, занятого неким трудом или пребывающего в покое; механизма или даже овцы. Присутствие происходит в длящемся времени, проходящем, когда мы думаем о нем внезапно в обычной жизни, но становящемся непроходящим, когда художник ловит его в time brackets.

О проходящем времени писала Зара Абдуллаева в связи со спектаклем Дмитрия Волкострелова «Беккет. Пьесы» (2014, ТЮЗ имени А.А.Брянцева, Санкт-Петербург) как о концепте спектакля, держащем ритм и определяющем «мультипликацию проходящих сквозь время, тексты, пространства актеров»[8]. Стойкое ощущение, что перед тобой субстанция времени, рождалось из долгой преамбулы, когда сидящие в темноте зрители ничего не видели и не слышали, буквального соответствия реплике героев, говорящих о том, что трудно что-то разглядеть в таком освещении, наглядно «плохом» освещении. Волкострелов взял и точно воплотил беккетовскую партитуру, а значит, материализовал время коротких, незнакомых русскому зрителю пьес, в которых

8. *Абдуллаева З.* Проходящее время. // Colta.ru. 2016, 24 марта. https://www.colta.ru/articles/theatre/10511-prohodyaschee-vremya

Спектакль «Когда гора сменила свой наряд», режиссер Хайнер Гёббельс. © Wonge Bergmann for Ruhrtriennale, 2012

рефрены были призваны нарушить автоматизм существования. Молчание в начале переживалось залом с похожим нетерпением, что было спровоцировано молчанием девушек в спектакле Гёббельса. Критик Татьяна Джурова пишет об эффекте рефлекторной тревоги, которое рождалось по причине невозможности атрибутировать происходящее перед тобой событие как цельное: «Разум силится связать их (произносимые реплики. – *К.М.*) воедино. Но возникает лишь неясное чувство тревоги, ощущение события, свершающегося вне поля зрения и за гранью понимания»[9]. В репликах одной из героинь говорится про вышедшее время и что «пора перестать».

В арсенале театра post два спектакля по Кейджу – «Лекция о ничто» и «Лекция о нечто», а также I am sitting in the room (совместно с композитором Дмитрием Власиком) по сочинению минималиста Элвина Люсье, написанному в 1969 году. Во всех трех работах театр предстает исполнителем партитуры и комментария к ней. В случае со спектаклем по Люсье зритель помещен внутрь акустического эксперимента – его тут же исполняют актер Иван Николаев (в другой версии – Алена Старостина) и отчасти режиссер; кроме того, в звуковых паттернах спектакля участвуют записанные и воспроизводимые голоса зрителей. Слушая все время спектакля изменяющиеся звуки, зритель/слушатель приближается к «резонансным частотам комнаты», ну или к шуму собственного кровообращения. «Смысл (произведения) будто перестает быть конструированным и переключает зрителя в режим чистой феноменологии, вслушивания в собственное переживание», – пишет исследователь перформанса Марина Исраилова о спектакле I am sitting in a room[10]. Об этом же разделении элементов и привлечении нашего внимания к одному

9. *Джурова Т.* Докопаться до автора (конец игры). – «Петербургский театральный журнал», 2014, ноябрь.

10. *Исраилова М.* Вслух. I am sitting in a room Эвина Люсье – в театре. // Syg.ma, 2017, 17 апреля. https://syg.ma/@marina-israilova/vslukh-i-am-sitting-in-a-room-elvina-liusie-v-tieatrie

Спектакль «Два перстня». *Фото: Павел Мачихин*

из них – например, к такому неосязаемому, как время, – говорит Эрика Фишер-Лихте, описывая перформативный поворот в театре: «В центре внимания художников оказались телесность спектакля, а также его пространственный и звуковой аспекты»[11]. Эта, казалось бы, чисто эстетическая задача коснулась коммуникации между зрителем и спектаклем. Произведенная конвертация внимания – с событий или действия на «пустое», ничем не заполненное, при этом не являющееся паузой между событиями время – ставит зрителя в ситуацию предстояния чему-то естественно протекающему. Как следствие, внимание обращается и на самого зрителя, обескураживая его и смущая.

В «Лекции о ничто» (2013, театр post) двое актеров, расположившись внутри белого куба, читали лекцию Кейджа, выдерживая режим «между непрерывностью/интервалом»[12]. Тем самым Волкострелов опробовал еще один вариант коммуникации – между временем, в котором пребывали двое исполнителей, и временем, в котором находилась дюжина зрителей, сидящих по четырем сторонам куба и, возможно, скучающих в темноте. Скучать и даже спать разрешено, как и сказано в тексте-инструкции Кейджа.

В «Мы уже здесь» (2015, театр post) по тексту Павла Пряжко написанное чернилами название спектакля постепенно испарялось: «Так Волкострелов буквализирует метафору “утечка времени”»[13]. Актеры складывали и снова раскладывали свои униформы, футболки с надписью «Мы уже здесь», те же актеры, но на экране, жили в режиме лайтовой вечеринки; время живого присутствия, означенное простым повторяющимся действием, перетекало в как бы праздничное экранное время и обратно. Так спектакль, в котором речь шла о возможности перемещения с Марса на Землю и назад, предъявлял

11. См.: *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М., 2015, с. 38–39.

12. См.: *Абдуллаева З.* Задача переводчика. // https://old.kinoart.ru/blogs/zadacha-perevodchika

13. *Абдуллаева З.* Циркуляция: романы сцены с экраном. – «Театр», 2016, № 27–28.

настоящее неопределенное время в его «процессуальности», то есть в его становлении.

В «Диджее Павле» (2018, театр post) и «Двух перстнях» (2019, театр post) временну́ю рамку задают аудиопьесы Пряжко: обе сочинены как плейлист из саундтреков 1970–1980-х, исполняемых на русском и белорусском языках. Пряжко собрал в пьесы редимейды с уже существующей длительностью, участники театра post исполняют эти коллекции в том же практически режиме, что зафиксированы автором. Спектакль «Два перстня» устроен как цепочка из паттернов – у каждого из сидящих за столом есть свой, рожденный из органичного простого жеста, но закольцованный и превращенный в рефрен. Легкий треск пластинки, далекие голоса эстрадных исполнителей, фрагменты выцветшего фильма, сложенная руками, тут же, мозаика, которую мы видим на экране, – вот драматургия микрособытий, произошедших с участниками спектакля во время репетиций и происходящая здесь и сейчас перед нами. Снова, как когда-то у Клима, длится время – в повторах, кольцах, остановках; кажется, что на сцене молча по-настоящему думают, слушают, общаются, ждут, оценивают. Да даже не кажется – так оно и есть. ◆

Анна Сокольская

ФОРМА ВОДЫ, ИЛИ АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ КВАРТЕТ НА КОНЕЦ ВРЕМЕНИ

Лирическая сюита

0. Настройка

Время – плоть музыки. Вода, принимающая формы, нерасчисленная и ищущая меру, улавливающая колебания, меняющая агрегатные состояния, пригодна для погружения, но не для утоления жажды. Она проникает в зазор музыкального события – между музыкой и слушателем, ее стихии подвластны не только музыкальный ритм и темп; даже высота звука и его окраска управляются временем – частотой колебаний связок, струны, воздуха. Каковы стратегии контакта композитора и слушателя с музыкальным временем в XX веке – точки вхождения в его потоки для слушателя, точки сборки для автора?

По словам Игоря Стравинского, «феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда прежде всего отношения между человеком и временем. Следовательно, для того чтобы феномен этот мог реализоваться, он требует как непременное и единственное условие – определенного построения». Но «определенное построение» – стандарт музыкальной формы – менялся/отменялся от века к веку, как это произошло в двадцатом столетии, когда мания власти над временем охватила музыкантов авангарда.

Корни этой мании ветвятся еще в пифагорейских глубинах европейской музыкальной теории. В эпохе барокко, когда «время сорвалось с петель» (Делёз). В отбивании метрономом бесконечно делимых долей бетховенских вариаций, соединивших астрономическое время с музыкальным. В парижской Всемирной выставке 1889 года, когда Клод Дебюсси услышал незнакомую Европе многомерность ритмов яванского гамелана. Обсессивная страсть поздних романтиков и модернистов к выходу искусства за собственные пределы постепенно превратила время в непослушный и хрупкий объект желания, которым можно управлять, но также и в источник опасного и непредвиденного будущего, а потенциально и конца всех времен.

Вагнеровские «здесь пространство становится временем» и «время пришло», звучащие в «Парсифале», словно заранее начинают отсчет этой эпохи: настает время времени. За его пластами и ведьмиными кругами будет прищурясь следить модернизм (сквозь пенсне Джойса и колодец манновского «Иосифа», монтажную технику искусства кинематографа и мозаичные витражи ритмов и мотивов в операх Пуччини). Осознание относительности и множественности способов его течения породит цепочку тех самых эстетических революций, музыку которых настойчиво звал услышать Блок.

Первой и главной из них стало изобретение серийной (додекафонной) техники. Арнольд Шёнберг в начале 1920-х предложил способ сочинения на основе серии – последовательности из двенадцати неповторяющихся звуков (не связанных ни логикой тональности, ни прочими эстетическими соображениями и стандартами, все остальное от лукавого). Эта техника породила неслыханную плотность музыкальных событий и эзотеричность композиции – каждый звук оказывался необходимым элементом жесткой конструкции. С той поры, пожалуй, каждому из композиторов, напрямую или косвенно затронутых этой революцией, довелось сыграть свой александрийский квартет на конец времени, а кому-то и скрестить два конца дихотомии восточного и западного мышления и вкрутить посередине замечательно приятный диалектический гвоздик «смысловой фигурности становления числа», в котором Лосев находил предмет музыкального искусства.

Время и число проникают в названия: «Хронохромия» Оливье Мессиана и «Время разрушать, время строить» Луиджи Даллапикколы, «Время говорить…» Бернхарда Алоиза Циммермана и «Меры времени» Карлхайнца Штокхаузена, «Измерения времени и тишины» Кшиштофа Пендерецкого и «Фигуры времени» Софьи Губайдулиной. В теоретические труды музыкантов, поясняющих свою философию и технику, как Штокхаузен, Ксенакис, Булез, Мессиан. В микро- и макромасштабы музыкальных форм. В щепетильно отсчитываемое и наблюдаемое извне – и в проживаемое изнутри. Четыре части александрийского квартета – наброски четырех способов отношений музыкантов XX века с временем, четырех сообщающихся сосудов.

Часть 1. I Got Rhythm, I Got Καιρός

Долой и да здравствует: архаический фольклор и лишь слегка приглаженный джаз создают пульс музыки начала века. Стихия ритма словно затмевает мелодические изломы у молодого Сергея Прокофьева; перкуссионные джазовые игрища Дариуса Мийо и пляски потерявших последнюю галантность дикарей в «Весне священной» Стравинского рвут размеренность академических форм на папироски для эстетов-апашей. Теодор Адорно, главный апологет авангарда первой половины века, сравнит слишком умеренного для него Стравинского с Эйзенштейном, а музыкальные структуры его сочинений – с техникой монтажа: «Осколки воспоминаний выстраиваются в ряд один за другим… Композиция осуществляется не посредством развития, а благодаря собственной изборожденности трещинами».

Нерегулярность и асимметрия метров и акцентов у искателя венгерской музыкальной старины Белы Бартока, коллажи из моментальных снимков звуковой реальности у американского гения-анахорета Чарлза Айвза, повседневные оперные сюжеты (от «Интермеццо» Рихарда Штрауса до «Новостей дня» Пауля Хиндемита) – все это лики улетающего в городские небеса идола современности Кайроса, божества «здесь и сейчас», смеющегося над модернистским восхищением «некогда» и романтической тоской по «навсегда».

Его смех отзовется – уже без всяких призвуков злобы дня – в сериалистской идее *мгновения*, выраженного в том числе и в ритме (и в столь разных очертаниях, как «момент-формы» Штокхаузена, «Ритмические этюды» Мессиана, «Структуры» Булеза). И там время обретет автономность, станет *числом* – у сериалистов принцип серии управляет уже не только высотой звука, захватывая все этажи композиции (ритм, динамику громкости, тембры, манеру звукоизвлечения).

Часть 2. Выбирая времена

Подводные течения множатся и смешиваются. Рядом с мозаикой актуального у молодого Стравинского и Айвза – звуковые линии и слои, текущие с разной скоростью и в разном ритме независимо друг от друга, многочисленные и всевозможные ритмические «поли-». Появляются трагические и комические музыкальные палиндромы – пятящаяся назад, нота за нотой, третья часть «Лирической сюиты» Альбана Берга, в которой словно поочередно стираются все воспоминания; зеркальный канон Шёнберга (сразу с двумя осями симметрии – «задом наперед» и «вверх ногами»); вызывающий перевертыш Хиндемита – десятиминутный хулиганский оперный скетч «Туда и обратно».

Время не только обратимо, но и раздвигается и трансформируется во множество конструкций. В философии (и технике) Мессиана скорость его течения имеет множество вариантов: медленная жизнь звезд, геологические эпохи гор, биологические циклы времени человека, неуловимо быстрое движение атомов (позже его ученик композитор-спектралист Жерар Гризе говорил о времени китов, людей и птиц). Так

в его «ритмическом этюде» «Система длительностей и динамических оттенков» совмещаются три плана времени, три регистра, три скорости музыкальных событий – и три варианта серийной организации.

Структуралистское наслаждение всевластием начинает разыгрываться как театр: в «Группах» и «Октофонии» Штокхаузена со стерео- и полифонией инструментальных групп, раздвигающих вместе с временем и пространство. А в «Солдатах» Циммермана «шарообразное время» совмещает прошлое, настоящее и будущее: в центре этой оперы сцена, события которой разворачиваются сразу в трех местах и временах. Столкновение разных композиторских техник, жанров и стилей – от хорала до звука взрывов в «Солдатах» – еще один бродячий сюжет этого театра. Эклектика стилей, «мрачный гедонизм» (выражение Булеза) коллажа может появиться в облике грустной притчи, как у Альфреда Шнитке в Первой симфонии и Альтовом концерте, или же стать жизнерадостным постмодернистским крошевом фактов культуры, как в «Гимнах» и «Телемузыке» Штокхаузена.

Часть 3. Вечное настоящее

Остановленное мгновение, вечная фаустовская мечта, призрак победы над различиями и дихотомиями. Серийная техника в руках ученика Шёнберга показывает слушателю, уже не улавливающему невооруженным слухом детали структуры, небо в чашечке цветка – крохотные кристаллические афоризмы Антона Веберна, тихое и чистое торжество симметрии.

Затем к середине века приходит сосредоточенность на длящемся звуке и на тишине – в молчании «4:33» Джона Кейджа, впервые прозвучавшем в 1952 году в Вудстоке, музыкой стал ливень за окнами. И наступает психоактивное вечное настоящее минимализма, настоящее транса и сакрального безмолвия – нет поиска и цели, все достигнуто с самого начала и вводится в долгий цикл повторов и пульсаций, как в In C Терри Райли или в «колокольчиковых» переливах у Арво Пярта. Трагически, а не блаженно звучат повторы у Шнитке – в механическом времени пьесы «Жизнеописание» ритм с разной скоростью отбивают четыре бесстрастных метронома.

Дление и протяженность важны не меньше повторов: «процесс-композиции» Штокхаузена длятся по нескольку часов, а его же цикл опер «Свет» – почти тридцать. «Замороженное время» слегка вибрирует в «Атмосферах» Дьёрдя Лигети, расщепления звуков дрожат, как капли воды на оконном стекле: «В континууме времени, которое длится “вечно”, я указываю окна, выходящие на отдельные детали этого временно́го процесса. Объекты, которые всегда перед нами и которые мы в течение определенного времени как бы созерцаем слухом», – говорит Лигети. У Мортона Фелдмана, который признавался, что хотел бы «просто дать времени быть», пятна звуков и созвучий воссоздают медленную, океаническую тишину, по его словам, «неконструированное существование».

Часть 4. Острова в океане

Дрейф в свободном течении, вне метра и событийности, тактовых рамок и ожиданий стал еще одним признанием права музыкального времени на собственную жизнь – во второй книге «Структур» Булеза, «Группах» Штокхаузена, «Вариантах» Ноно, где нет не только типовых форм, но и типовых принципов. Порой композитор полностью отдает контроль и полагается на волю случая, как в многочисленных экспериментах Кейджа, от гадания по Книге перемен до цикла из пяти «Евроопер», чудовищных масштабов коллажа из нескольких десятков известных произведений, фрагменты которых тасуются исполнителями, лишь в общих чертах руководимыми указаниями композитора.

Хаос случайности, возведенный в принцип, получил название алеаторика – ее создают перетасовка фрагментов исполнителями и бросок игральных костей, импровизация и включение радиоприемников или работа компьютерных программ. В стохастической технике Яниса Ксенакиса, основанной на моделировании случайности, в диалоге предустановленного и спонтанного в Третьей фортепианной сонате Булеза, в эскизной фиксации материала в Plus-Minus Штокхаузена (для неопределенного состава исполнителей) происходит поиск точки трансформации застывшего времени opus в становящееся время звучания и слушания.

Происходит эта трансформация и в сериализме: хотя все элементы строго регламентированы, слуховое ощущение упорядоченности музыкального времени для слушателя, не вооруженного нотами и специальной подготовкой, окончательно теряется (а затем именно на работе с границами и порогами слухового восприятия будет строиться эстетика спектрализма). На месте тщательно расчисленной формы мы слышим звуковые пятна и всплески, точки и линии. Невозможно *услышать*, где находится ось симметрии в палиндроме (как во «Встречах» Луиджи Ноно), или поверить слухом тотальную серийность Булеза и Штокхаузена. Бесконечно податливое время оказывается еще и бесконечно инертным, и мы наблюдаем, как его капли снова сливаются в нерасчленимый океан в ветвящихся подтеками подголосках Камерного концерта Лигети или завываниях и биениях «Ионизации» Эдгара Вареза. И в тот момент, когда структура оказывается за пределами восприятия, на место власти над временем становится власть самого времени.

00. Кода

Приливы и отливы следуют друг за другом, созерцание звучащих чисел сменяется отрицанием их порядка. Мессиан назвал произведение, написанное им в лагере для пленных во время второй мировой войны, «Квартет на конец времени», имея в виду не только апокалиптические образы, но и, по его словам, конец «музыкального времени, основанного на мерной ритмической пульсации классической музыки». Конца как такового не случилось, но «мерная ритмическая пульсация»

(как и в англоязычной поэзии, оставившей в XX веке традиционную силлаботонику на долю песен) превратилась в бит в культурной поп-индустрии. Антириторическое и антипоэтическое время авангардной музыки искало других законов, помимо древней, «мусической» связи с танцем и поэзией, становилось высказыванием и молчанием, движением и неподвижностью, его законы декларировались в трактатах и автобиографиях.

Что бы ни продолжало с ним происходить сейчас, попытки ухватить суть контакта слушателя с музыкальным временем по-прежнему незаметно ведут размышляющего в пыльный феноменологический тупик, а стремление связать музыку с открытиями науки и событиями других видов искусства – в чистенький предбанник аналогий. И оставляют лишь возможность «открыть и созерцать», словно шеллинговский универсум или движение воды, бесконечно меняющей формы. ◆

SUMMARY

Slava Shvets
Sistine Chapel as series
Series in the Renaissance artists' creation.

Evgeny Maizel
Romance with creacin
Review of Rostan Tavasiyev's slide strip series A DROP OF CREACIN (Russia).

Kirill Zubkov
Knocking up time
Classical prose of the 19th century as series.

Jakov Kochetkov
Poison and remedy
Galina Yuskina talks to the head of the Cognitive therapy center.

Aleksei Filippov
Nature floating away
Series BLACK SAILS and pirate mythology.

Andrei Kartashov
Modernity
Review of Steven Soderbergh's THE KNICK (USA).

Tea Tkebuchava
Our time princess
Review of THE MARVELOUS MRS. MAISEL (USA).

Roman Volobuyev
Method and madness
Review of MINDHUNTER series (USA).

Georgy Birger
Between two colds
Review of THE AMERICANS series (USA).

Maksim Kazyutchits
Come hell or high water
Review of STRANGER THINGS (USA).

Elena Smolina
Snow show
Review of FARGO series (USA).

Nikita Kartsev
For freedom
Review of BETTER CALL SAUL (USA).

Tatyana Alyoshicheva
When the saints go marching
Review of TREME series (USA).

Igor Kirienkov
Quinquin, Zazie's brother
Review of Bruno Dumont's P'TIT QUINQUIN series (France).

Zara Abdullayeva
Gamblers
Review of THE KOMINSKY METHOD series (USA).

Boris Lokshin
Intimacy
Review of FLEABAG series (Gr. Britain).

Farid Bektemirov
Knocks from inside
Review of THE MORNING SHOW series (USA).

Nina Tsyrkun
Shadow of temptation
Review of THE LOUDEST VOICE (USA).

Alisa Tayozhnaya
Vileness in American style
GIRLS series (USA) of #MeToo era.

Nina Sputnitskaya
8 women, or Once in Monterey
Review of BIG LITTLE LIES series (USA).

Anna Filippova
One Nation. Underwood
Review of HOUSE OF CARDS (USA).

Viktor Sonkin, Aleksandra Borisenko
Invisible enemy
Review of THE GOOD FIGHT (USA).

Anastasia Zavozova
Conversations trapped in
Review of DUBLIN MURDERS (Gr. Britain).

Yaroslav Zabaluyev
Glimmer
Review of BILLIONS series (USA).

Daniil Lyakhovich
Flying random
Review of RANDOM ACTS OF FLYNESS (USA).

Egor Belikov
Wasted beer
Review of HORACE AND PETE series (USA).

Sergei Sdobnov
Unbearable closeness of commune
Review of NORMAL PEOPLE (Ireland).

Anton Dolin
Protection means
Review of WATCHMEN series (USA).

Polina Aronson
Manual of new normality
Review of BEYOND series (USA).

Maksim Seleznev
Ubik dreams
Review of MANIAC series (USA).

Yulia Gulian
OK, computer
Review of MR. ROBOT series (USA).

Oleg Zintsov
When the Sleeper Waked
Review of WESTWORLD series (USA).

Tatyana Khudyakova
Transhumanism and cause of peace
Review of YEARS AND YEARS series (Gr. Britain).

Anton Dolin
Expiration date
Review of TALES FROM THE LOOP (USA).

Vsevolod Korshunov
Do we have Pope?
Review of Paolo Sorrentino's THE YOUNG POPE (Italy – France – Spain – Gr. Britain – USA) and THE NEW POPE (Italy – France – Spain – Gr. Britain – USA).

Alla Shenderova
NoBergson
Time duration in long performances.

Kristina Matvienko
Another time
Inner time of performances.

Anna Sokolskaya
The shape of water, or The Alexandria Quartet for the end of the age
Transformation of time in music.

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

2020 5/6

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Антон Долин
заместитель главного редактора Зара Абдуллаева
исполнительный директор Владимир Кочарян
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун,
Евгений Гусятинский, Евгений Майзель
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Галина Юскина

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Зинаида Пронченко
редакторы сайта kinoart.ru Егор Беликов, Алексей Филиппов
редактор соцсетей Светлана Матюшина

спецпроекты Анна Закревская, Екатерина Титаренко

продюсер Ольга Золикова

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

ФК ФОНД КИНО

Компании «СТС Медиа»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

АДРЕС РЕДАКЦИИ

119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 553
Телефон *(499)* 248 28 22
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 28.05.2020. Подп. к печати 11.06.2020
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
264 с.

Тираж 4000 экз.
Заказ 231
Отпечатано в ФГУП «Издательство «Наука»
(Типография «Наука»)
121099, Москва, Шубинский пер., 6

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22

© Журнал «Искусство кино», 2020

16+

ISSN 0130–6405

главный российский телеканал о кино

КИНО ТВ

Кино спасёт телевидение!

www.kinochannel.ru

Реклама. Свидетельство о регистрации СМИ ЭЛ № ФС 77 - 61629 от 30 апреля 2015 г.

SERIES

«ДЕВОЧКИ»	GIRLS
«БОЛЬШАЯ МАЛЕНЬКАЯ ЛОЖЬ»	BIG LITTLE LIES
«КАРТОЧНЫЙ ДОМИК»	HOUSE OF CARDS
«ХОРОШАЯ БОРЬБА»	THE GOOD FIGHT
«ДУБЛИНСКИЕ УБИЙСТВА»	DUBLIN MURDERS
«МИЛЛИАРДЫ»	BILLIONS
«В СВОБОДНОМ УЛЕТЕ»	RANDOM ACTS OF FLYNESS
«ХОРАС И ПИТ»	HORACE AND PETE
«НОРМАЛЬНЫЕ ЛЮДИ»	NORMAL PEOPLE
«ХРАНИТЕЛИ»	WATCHMEN
«ДВОЙНИК»	COUNTERPART
«МАНЬЯК»	MANIAC
«МИСТЕР РОБОТ»	MR. ROBOT
«МИР ДИКОГО ЗАПАДА»	WESTWORLD
«ГОДЫ»	YEARS AND YEARS
«БАЙКИ ИЗ ПЕТЛИ»	TALES FROM THE LOOP
«МОЛОДОЙ ПАПА»	THE YOUNG POPE
«НОВЫЙ ПАПА»	THE NEW POPE